

А. Мачерет
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ
ФИЛЬМА

23 Янв

ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач _____

16/VI/4	26/1-83
22/X/88	12/V-89
4/II	
25/IV-79	
19/IX	
9/X 87	

А. Мачерет

96, 06

448

М 37

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ФИЛЬМА

64046

Н

Библиотека № 83
Свердловского р-на

Москва
«Искусство»
1975

778
M 37

M $\frac{80106-070}{025(01)-75}$ 93-74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

Пре

«Игр

Саму
ным,
то р
им

у нас
Р
стя

Т
так-т
Н

разум
привл
войну
него
ким

и нр
в мир
Ве

этот
живы
шенст
рую

С
совсем
нашег
жеств
вы и

Ак
мерно
происх

Предпосылки

«Игра в войну» и ее альтернатива	3
«Игра в мир»	5
Две модели беллетристического фильма — вуалированная и про- стодушная	8
Фильм строго художественный — каков он?	14
Идейность и художественность (Поэтическая идея фильма) . .	33

Художественность

I. Образность 44

Метафоризм	44
Лампа под абажуром	45

II. «Претворение воды в вино» 49

За столиком у широкого окна (Созерцание творчества)	50
Сто слов	57

III. Авторство режиссера и «филология» фильма 67

Сценарий — произведение литературы	67
«Дворянское гнездо» — фильм	72
«Дядя Ваня» — фильм	79
Личный вариант и трактовка	85
«Важно впечатление...»	86
Поиски эквивалента	88
Кинематографическая речь	93

Типы художественности

IV. Под формой жизни 100

Эстетические системы социалистического реализма в кино	101
«Самоучитель» психологически-бытового течения	105
Духовная фактура актера	108
Личная тема	114
Берега реализма	116

V. Вверх по лестнице, ведущей к реалистическому роману 123

Роман, осуществленный на экране	124
---	-----

Первые
Чем со
Жизне
«Жизн
VI. Э
Радика
Включ
«Лиш
«Клей
Красо
Поэзи
Обык
«Прек
VII. 3
Перен
Ощущ
Докум
Через
VIII.
Экспр
Даль
Экспр
Сказ
IX. 2
Поня
Особ
X. П
Трад
Симп
Увле
XI.
Оду
В то
Паф
«Хо
Цел
XII.

Первые поиски	125
Чем соблазнительна форма романа?	130
Жизненность	132
«Жизнь, как она есть»	137

VI. Эстетика действительности 140

Радикальные последователи	141
Включение «лишнего»	142
«Лишнее» у Чехова	145
«Клейкие листочки»	149
Красота неприукрашенной реальности	151
Поэзия рядом	153
Обыкновенность исключительного	155
«Прекрасное есть жизнь»	160

VII. Эстетика документальности 167

Перенесение реальности на экран	167
Ощущение документальности и фактическая подлинность	170
Документальная форма вымысла и факта	171
Через фактографичность к реальности	174

VIII. Обращение к условности 179

Экспрессивная струя в кино	179
Дальнейшая эволюция	181
Экспрессивный фильм сегодня	184
Сказочность и народность	195

IX. Жанровые формы 202

Понятие жанра	204
Особенности жанровых разновидностей	207

X. Приключенческие фильмы 213

Традиции плутовского романа сегодня	215
Симпатии к плуту	216
Увлечательность героики	222

XI. Детективные фильмы 230

Одурманивание интригой	230
В теоретическом тумане	232
Пафос детективного жанра	236
«Холмсиана»	237
Целостность фильма	243

XII. Масштаб мысли 249

3
5
8
14
33
44
44
45
49
50
57
67
67
72
79
85
86
88
93
100
101
103
108
114
116
123
124

Предпосылки

«Игра в войну» и ее альтернатива

Самуил Яковлевич Маршак познакомил читателей с забавным, но многозначительным эпизодом из своей жизни. Как-то раз, проходя мимо игравших «в войну» ребят, он сказал им полусуто: — Ну, стоит ли вам, ребята, играть в войну! Ведь народ у нас против войны. Играйте лучше в мир.

Ребята были явно озадачены. Один из них минуту спустя нагнал Самуила Яковлевича и спросил:

— Дедушка, а как это играют в мир?

Тут уже был озадачен Самуил Яковлевич. И впрямь, не так-то легко придумать увлекательную «игру в мир».

Не так легко это и в киноискусстве. Если под сказанным разумеется противопоставление двух разных возможностей привлечь интерес зрителей. Одна из них, подобно «игре в войну», заключается в увлекательности напряженного внешнего действия. Другая — воздействует настойчивым и глубоким художественным исследованием жизни, ее социальным и нравственным осмыслением. Это и есть трудная «игра в мир».

Весьма условное разделение, как видите. Впрочем, грех этот свойствен любой попытке распределить по рубрикам живые и сложные явления. Однако при всем своем несовершенстве результаты таких попыток могут принести некоторую пользу; они увлекают мысль в нужном направлении.

С той же оговоркой хочется напомнить еще об одной, совсем уж не научной, и к тому же весьма отдаленной от нашего времени классификации. В соответствии с ней художественные произведения делятся на те, которые «правдивы и важны», и те, что «лживы, но приятны».

Любопытно, что это разделение и его, быть может, чрезмерно непосредственная формулировка имеют весьма давнее происхождение — так, по свидетельству известного литерату-

1975 г.

роведа Л. Пинского, оценивал средневековый образованный читатель сюжеты искусства своего времени. А в XVIII веке (на этот раз по свидетельству академика Б. Г. Реизова) часто говорили о том, что существуют две литературы: та, которую уважают, но не любят, и та, которую любят, но не уважают.

Разумеется, и здесь тоже речь идет не о каких-либо отточенных научных формулировках, но все о том же противостоянии друг другу искусства, легко доступного восприятию, и такого искусства, которое воспринимается более затрудненно, но зато обладает большей познавательной и художественной силой.

Я останавливаюсь на делении, столь зыбко очерченном потому, что даже в таком виде оно говорит о многом. А чтобы добиться большего, необходимо определить всю меру серьезности содержания, вкладываемого в шутливый образ «игры в мир». Примером может служить общественная роль русской литературной классики. Произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького являются как бы художественным кодексом гуманизма и красоты, воплощением неустанного поиска правды и общественного идеала. Эти великие книги олицетворяют совесть и нравственную силу человечества.

Однако не следует принимать крупнейшие художественные творения за возвышенности на гладкой равнине. От такого взгляда предостерегал Горький. Скорее, это вершины горного кряжа: уходя за облака, они оставляют далеко внизу холмы и взгорья.

Так можно в самом общем виде «графически» обозначить различие между серьезной, высокой литературой, и тем, что Белинский не общепринято, а условно именовал «беллетристикой» *. Грани здесь весьма подвижны. Они не предназначены служить четко прочерченной линией раздела, а скорее, выражают стремление сохранить верность требовательному критическому чувству.

К тому же область «беллетристики» слишком обширна и разностороння для того, чтобы уместиться в каком-то единственном, исчерпывающем определении. Ведь одной своей стороной она подчас довольно близко примыкает к большому искусству, а другой — нередко опускается до при-

* В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. III, стр. 51. Очень много интересного и важного для исследования этого вопроса содержится и в статье И. Роднянской «О беллетристике и «строгом» искусстве» (см. сб. «Литература и современность», М., Гослитиздат, 1962, стр. 312—343).

способления к дурным вкусам. Во всяком случае, внести ясность способны здесь не общие определения, но прозорливое вглядывание в конкретный художественный смысл произведений. Не будем поэтому торопиться с попытками найти для беллетристики короткое и точное словесное обозначение.

Но вот еще одну ссылку на классиков привлечь придется — она затрагивает важную сторону вопроса. Высочайшим образом оценивая комедии Гоголя и Грибоедова, Белинский отнюдь не считал французскую драматургию Мольера и Бомарше качественно богаче. Но для театрального репертуара своего времени наших комедий было явно недостаточно. А вот у французов, считал Белинский, пусть даже нет перед нами художественных преимуществ, «зато есть театр, который существует для всех и в котором общество и учится, и эстетически наслаждается». Театр же этот был создан не только корифеями, но и второстепенными драматургами.

И Белинский ставил вопрос: «На чьей стороне выгода?»

К тому же вопросу репертуара имеет прямое отношение следующее высказывание Горького: «Прекрасные наши комедии «Горе от ума», «Ревизор», «Плоды просвещения» отнюдь не хуже комедий Мольера и Бомарше».

Говоря это, Горький тем не менее сожалел, что в России не было «таких ловких и умных фабрикантов пьес, как Скриб, Ожье, Пальерон, Сарду и т. п.».

Казалось бы, оно и к лучшему? Нет, Горький так не думал.

Нечто подобное происходит также в кино. И то, что качественное размежевание между нашими передовыми и «средними» фильмами — и даже между отдельными жанрами — чрезмерно резко, представляет собой явление отрицательное.

«Игра в мир»

Существуют и в кино свои постигшие тайну «игры в мир» фильмы высокой художественности и больших мыслей. Но есть наряду с этим и своя киновеллетристика. Попытка обойтись без нее и ограничиться только «шедеврами» была предпринята у нас на рубеже конца сороковых и начала пятидесятых годов. Ничего хорошего из этой нежизненной затеи, разумеется, не получилось. Наступила памятная многим людям старшего поколения пора «малокартинья», когда в иные годы все киностудии Советского Союза выпускали меньше десятка фильмов, в общем весьма далеких от совер-

шенства. Нельзя, разумеется, естественный отбор фильмов, рождающихся в процессе творческого соревнования, заменить административной предусмотрительностью. В известных пределах и при зорком отборе кандидатур, чем больше число соревнующихся, чем шире «поле боя» между ними, тем больше шансов на увеличение количества фильмов большого искусства.

Уже по одному этому кинобеллетристика необходима. Но она еще и неизбежна. Потребность в ней вызывается обязанностью кинематографа возможно полнее и разностороннее удовлетворять эстетические запросы различной меры серьезности. Это и есть одно из проявлений заботы о создании духовного изобилия. Нельзя создать его громадными тиражами нескольких наиболее удачных фильмов, как это пытались делать в пору «малюкартинья». Различие во вкусах и оценках неизбежно — зритель неоднороден. Различны его эстетические склонности, несходен уровень его культуры, не одинакова мера его художественной восприимчивости. Кинематограф, стремящийся унифицировать огромное разнообразие людей, скрыв его под туманным названием «массовый зритель», возникает не на основе подлинного уважения к зрителю, но на почве равнодушия к нему: ведь под этим понятием лежит стремление вывести некую среднеарифметическую художественных пристрастий, якобы свойственных советскому зрителю «как таковому». А это очень дурная и вредная абстракция. (То, что каждый художник несет в себе некий субъективно обобщенный образ зрителя — дело совсем иное. В сущности, такой образ является чем-то вроде символа духовных потребностей зрителя, какими их представляет себе художник.)

Нет такого «среднеарифметического» зрителя. И если, скажем, существуют стойкие приверженцы фильмов напряженной интриги, то имеются и ветреные их поклонники, способные предпочесть картины, в которых острота фабулы уступает место тонкой психологической разработке характеров. Немало можно насчитать и таких, которые ждут от фильма совсем иных даров, чем ответ на вопрос — кто и каким образом похитил мешок с деньгами или важный документ.

В чем зрители едины, хоть и не всегда осознанно, так это в требовании, чтобы фильмы, хотя бы лишенные глубины, были сделаны умело, изящно, с выдумкой и чтобы они достаточно искренне и увлекательно пролагали путь прогрессивным идеям. Но именно значительная, если не большая часть кинобеллетристики находится в крупном долгу и перед

изяществом, и перед увлекательностью, и перед выдумкой. А без них самые благородные идеи и намерения вянут, утрачивая вдохновляющую силу.

Следовательно, чтобы поднять общий уровень искусства, нельзя удовлетворяться идейной глубиной и художественным совершенством немногих уникалов. Необходимо поставить задачей решительное повышение эстетического качества киновеллетристики. Прежде всего она не должна служить прибежищем низкопробной макулатуры. Последней вообще не место на советском экране.

Впрочем, разглядеть из рук вон низкий уровень того или иного фильма, заметить его вопиющую антихудожественность сравнительно нетрудно. Это облегчает борьбу. Гораздо труднее иной раз бывает найти грань, отделяющую умело «сделанную» веллетристическую картину от подлинно художественного фильма. А дорожить способностью различать эту грань необходимо. Иначе рискуешь утратить умение отличать искусство от ремесла. Я же в дальнейшем старательно силюсь укрепить представление о художественности как обязательном условии идейно-воспитательного воздействия фильма.

Другое дело, что и в пределах фильмов, которым нельзя отказать в художественности, уровень качества неизбежно весьма различен. Тут уж дает о себе знать разная мера одаренности авторов, да и многое другое, о чем еще пойдет речь.

Какой из всего этого вывод? Пренебрежешь киновеллетристикой — оставишь прокат без репертуара, а кино — без почвы для соревнования, творческой борьбы и развития. К тому же кино и по экономическим и по производственным соображениям, а главное, в силу необходимости удовлетворять очень разным духовным потребностям огромнейшей, многомиллионной аудитории способно существовать и развиваться лишь в обстановке массового производства фильмов.

Но одно дело признать неизбежность киновеллетристики, другое — отказаться от строгой художественной разборчивости, согласиться с ослаблением требовательности, а тем более — с нарушением эстетических основоположений. И если сегодня могут, например, настроить на критический лад картины типа «Молодые», то возражения вызывает не самый факт их появления — он закономерен, — но подчас почти апологетическое отношение к ним со стороны очень значительной части зрителей и критики. Необходимо, следовательно, растить художественную бдительность.

Постараюсь подкрепить это утверждение, сопоставив два по-разному типичных веллетристических фильма с третьим,

который, думается, полностью удовлетворяет самой придирчивой художественной требовательности. Результат такого сопоставления, хоть и добытый эмпирическим путем, способен стать отправной точкой для размышлений о художественности киноискусства.

Две модели беллетристического фильма —
вуалированная и простодушная

Изберу в качестве первой из них уже упомянутый фильм Н. Москаленко «Молодые». Он сделан руками одаренного, профессионально умелого режиссера, однако охотно идущего на подмену изображаемых сложных явлений их облегченным подобием.

В чем состоит такой способ имитации действительности, прекрасно объяснил Герцен: от поставленного вопроса отрезаются усложняющие стороны, делая его поэтому не тем вопросом, какой он есть. В таких фильмах отсутствие истины вуалируется банальной полуправдой.

Какой, к примеру, вопрос является стержнем, скрепляющим фабулу в фильме «Молодые»? Если сохранить устаревшую терминологию, то налицо проблема «неравного брака». Разумеется, это не тот «мезальянс», который был одной из распространеннейших тем дореволюционного искусства и послужил основой для пародии, начинавшейся знаменитыми стихами: «Он был титулярный советник. Она — генеральская дочь».

Нет, нет, конечно: в буржуазно-дворянской среде ситуация «мезальянса» была остродраматической и типичной. Но у нас, в наши дни!..

Впрочем, и у нас, в наши дни, возникают конфликты, вырастающие на почве любви, отравленной различием в привычках и взглядах. И происходит это иной раз из-за принадлежности жены и мужа к разным общественным слоям. Но для того чтобы сегодня подобный конфликт стал темой искусства, его художественное воплощение должно расширить наш социальный кругозор, обогатить нас знанием новых сторон общественной жизни. Иначе дело сведется к рассказу о мелких недоразумениях, недостаточно серьезных, чтобы получить право на экран.

Впрочем, и такие не слишком значительные сюжетные поводы могут служить основой для создания удачных произведений. При одном условии — если последние принадлежат к облегченным жанрам: оперетте, водевилю, легкой комедии.

Здесь мы подходим к одной из особенностей, характерных для некоторых беллетристических фильмов: отрешенные от жизненной сложности, условные сюжеты, уместные в произведениях «легких» жанров, часто выдаются киносценаристами за постановку и решение серьезных проблем. И тогда со счетов сбрасывается все, что способно отяжелить фильм, усложнить его сюжет, увести ход событий от утешительного, счастливого конца. С этой целью персонажей искусственно «подгоняют» к задуманной фабуле.

Так, в частности, происходит в фильме «Молодые», где естественное течение жизни и свободное развитие характеров подчинено авторской решимости привести фабулу к благополучному итогу. Там, где в реальной жизни возникает трудный конфликт, влекущий подчас глубоко драматические проявления, там, где в действительности человеку приходится обнаружить себя до конца, в полную силу своей натуры, и где перед ним стоит дилемма победить или дрогнуть,— там, в фильме «Молодые», устраняются все затруднения и препятствия, развитию конфликта создаются «оранжерейные» условия. Вот как это делается.

У девушки (ее звать Женей) жених с обеспеченным блестящим будущим. Ее родители о таком зяте могли только мечтать. Выбор Жени был свободен, и, значит, участвовало в нем сердце. И вдруг случайная встреча Жени с бригадиром монтажников Алексеем нарушает сложившиеся отношения.

Драматическая ситуация? Такой она была бы в действительности. Но в фильме нейтрализуется все, что может усложнить, драматизировать возникающие противоречия. Мать героини решительно против нового увлечения дочери. Против, но не настолько, чтобы попытаться серьезно ему воспрепятствовать. Отец же, генерал, сразу проявляет скрытую под маской суровости симпатию к новому избраннику дочери. Прежний избранник очень любит свою невесту. Очень, но не настолько, чтобы бороться за нее.

Так все, что вначале выдавалось за серьезные препятствия, оказывается мнимой угрозой. Это было нужно в своем месте и отпало, когда могло помешать фабульному замыслу.

Быть может, еще наглядней такая же произвольность решений возникает применительно к авторской обрисовке рабочих ребят — Трифона, Ильи и Сергея. Сначала, на танцах в клубе, они предстают как закоренелые, опасные хулиганы: пристают к девушке, затевают драку. Когда за девушку заступает Алексей, один из ребят говорит даже, что Алексею, должно быть, жизнь надоела. Но такими Три-

фон, Илья и Сергей нужны автору не надолго — для того лишь, чтобы возникшая драка позволила состояться смешному эпизоду «вызволения» Женей своего заступника из рук милиционера и дать повод для продолжения возникшего знакомства героя и героини.

Стоило этой стадии фабулы миновать, и те, кого мы приняли за злостных хулиганов, оказываются довольно милыми рабочими ребятами «не без недостатков». Теперь они нужны фабуле в таком именно качестве. Собравшиеся тучи предвещали бурю, а превратились в легкие облачка и пролились веселым дождичком.

Анализ духовной жизни и качественных изменений характеров заменен «пунктиром», где в каждой точке персонаж показан таким, каким он нужен фабуле.

Иногда, как при изображении Семена (брата героя фильма), дело происходит совсем просто — даются начало и конец: был Семен распушенным парнем — стал Семен примерным мужем и отцом. У тройки Трифона (выражаясь хоккейным стилем) происходит примерно то же, но в три этапа: хулиганы — неплохие ребята — отличные ребята. И даже объяснено, почему решительно перековался Трифон — его культурный уровень повышала крановщица Аня. Непонятно только, почему у Сергея как символ перековки выступает знание стихов — ведь он, видимо, умел читать наизусть Александра Блока и в то время, когда еще был «отрицательным».

Впрочем, зритель знает, как такое перевоспитание совершается. Он с ним познакомился на примере другого, более счастливого варианта — я имею в виду удачную комедию Ю. Чулюкина «Неподдающиеся». Для комедии усилий героини направить «отрицательных» рабочих парней на путь истинный казалось вполне достаточно — здесь все было в шутку. Но ведь «Молодые» претендуют на изображение жизни всерьез.

С Алексеем дело обстоит еще проще — он сразу дан законченно положительным. Впрочем, ему придан и недостаток — неуместная в гражданской жизни военная прямолинейность. Что касается достоинств Алексея, то они и в реальной жизни составляют моральное богатство огромных слоев советской молодежи. Но там эти достоинства рассеяны в огромном разнообразии характеров. У Алексея же личные черты тушуются, а за них выдаются черты общего типа. Это несколько заслонено удачным выбором исполнителя, обаянием его личности и непосредственностью актерского поведения. Тем не менее обаяние актера не может

скрыть отсутствия обаяния у его героя. Разумеется, такое расщепление можно уловить не сразу. Но когда мысль вмешивается и побуждает к анализу, замечаешь, что герой очень уж застрахован авторами от сильных сердечных движений — его достойная похвал принципиальность дается ему с какой-то ужасающей легкостью. Выстрадать победу над собой ему не дано. Пришла к нему Женя — он рад, ушла — он не испытывает искушений вернуть ее. Его поведение принципиально, но уж очень рассудочно.

В поведении Жени нет рассудочности. Но и к ней отношение зрителя холоднее заслуженного, так как авторы почти целиком обрубают те моменты, которые выходят за пределы внешних событий и служат проявлению сложного мира человеческого сердца.

Характерно, например, что не хватило места в фильме и для эмоционального выражения родительских переживаний. О том, как в отсутствии Жени тоскуют ее отец и мать, рассказывает няня. Но здесь хоть дана информация. В целом же нет в фильме даже попыток углубиться во внутренний мир персонажей. Все ограничивается изображением внешней стороны действий, складывающихся в морализующий сюжет.

Поверни авторы смелее свой фильм в сторону легкой комедии и, пожалуй, все стало бы на свое место. Ведь и в существующем виде картина принималась с наибольшим сочувствием в комедийных местах. В остальном она слишком поверхностна, чтобы можно было принять всерьез тот условный мир, который авторы выдают за реальную действительность. Слишком плотный слой грима на нее положен.

Тем не менее фильм собрал сочувственную аудиторию. Что привлекло к нему? Судя по отзывам прессы, прежде всего нравственная направленность: фильмом утверждаются моральные ценности, представляющие идеологическую платформу советского общества. Но это является основой многих фильмов. Чем же подкупает именно этот? Неомраченностью. Что это такое? Качество, прямо противоположное тому, которое свойственно так называемым «тяжелым фильмам». Там — нелегкая правда сложной жизни, тревожные вопросы, острый подчас драматизм противоречий, неприкрашенность подлинности. Здесь — накатанная дорожка знакомых, но неизменно действующих приемов, нарядная, яркая окрашенность действительности в цвета неизменного благополучия и легкость мысли необыкновенная.

Попробуем наудачу выхватить еще один пример из общей массы «средних» фильмов, которым нельзя отказать в бла-

городстве идейных намерений, оставшихся, впрочем, художественно неосуществленными. Допустим, что этот простодушно иллюстративный фильм рассказывает о том, как музыкально одаренный мальчик — Женя Прохоров, обладатель чудесного голоса, стал жертвой возрастной «мутации»: он утратил в переломном возрасте голос. Тем не менее Женя мужественно продолжал свою музыкальную учебу. Настойчивость и талант помогли ему стать композитором.

В готовом фильме (его название — «Мальчики») моральная сторона и общественный смысл остались теми же, что были в сценарии и повести А. Рекемчука, но оторвались от своей художественной основы — для ее сохранения режиссер Е. Сташевская обнаружила подкупающую добросовестность. Этого, однако, оказалось недостаточно: в фильме не возникло целостной картины жизни, способной сообщить изображение черты своеобразной и живой реальности. Так бывает, когда реальные детали на экране обретают преимущественно характер деловитой функциональности. Что это значит?

В «Мальчиках» много улиц, зданий, комнат. Есть детдом, музыкальное училище. Но все это только места действия. Они представлены в простейшей своей предназначенности. Ничто не вызывает здесь ассоциаций и эмоционального отклика. Преобладает нейтральная, бесстрастно объективная информация. В таких случаях изобразительность питается не живыми красками жизни, но условным, подкрашенным под нее подобием.

Быть может, наиболее явно это обнаруживается на примере «конструирования» образа героя фильма — он показан ребенком, подростком и юношей. Естественно, что играть его приходится трем разным лицам. Труднейшая задача для режиссера! Ведь нужно найти трех исполнителей разного возраста, проносящих сквозь годы черты внешнего сходства. Еще труднее объединить всех троих внутренней близостью характера, одновременно выказав логику его изменений во времени*.

Удайся это, и был бы сделан важный шаг к достижению целостности и жизненной достоверности фильма. Но этого не случилось. Что же помешало?

Женю-мальчика и Женю-подростка играют искренне и задушевно два очаровательных паренька. То, что ими сделано, — лучшее в картине. Оба они необыкновенно обаятель-

* Примером художественной осуществимости этой задачи может служить итальянский телефильм «Леонардо да Винчи».

художественно-простодушно к музыке: он ее Женя Настоящий. мораль же, что вались от режиссер вестность. е возник- ь изобра- к бывает, еимущест- Что это

ны, непосредственны и достоверны — каждый в своем характере. Но вот характеры-то у них совершенно разные. Младший Женя — ребенок на редкость живой, подвижный, беспокойный, увлекающийся. Прелестный мальчик!

Другой Женя — подросток — не менее обаятелен. Но природа его привлекательности совершенно иная. Женя покоен, нетороплив, рассудителен. Все это исполнено у него огромного очарования. Но куда девались живость, темперамент, порыв? Ушли с годами? Но ведь по логике жизни им бы вернее было превратиться в страсть. Иное — потребовало бы объяснений. Без них столь различные черты в одном и том же ребенке разного возраста выглядят произвольно объединенными. А тут еще и внешнее несходство (должно быть, следовало найти и снимать братьев). Но ребята так обаятельны, и каждый из них, пусть по-своему, настолько убедителен, что мы готовы пойти навстречу замыслу режиссера и поверить — речь идет об одном и том же мальчике.

Однако ладья нашего доверия, хоть и держится на поверхности, все же опасно перегружена, и, когда режиссер хочет в нее посадить еще и третьего Женю — взрослого, — она идет ко дну. Неудача вызвана полным, на этот раз непреодолимым недоверием к тому, что новый, взрослый, Женя есть все тот же, но лишь выросший персонаж. Этому не только нельзя верить, этому не хочешь верить. Новый исполнитель начисто лишен того человеческого обаяния, которое, пусть оно разной природы, все же, хоть и несколько условно, объединяло двух прежних исполнителей. Нет в нем ни на йоту их духовной живости, проявления творческой одаренности, очарования, непосредственности. Приходишь к жестокому выводу, что радостные надежды, так много сулившие Жене в детстве, не оправдались. Впрочем, хоть и голословно, режиссер утверждает другое: Женя стал композитором. Словом, поезд сошел с рельс, но машинист делает вид (да и сам наивно верит), что ничего страшного не произошло и что поезд благополучно дошел до станции назначения.

Совместимо ли это с элементарным хотя бы представлением о художественной правде, о верном изображении автором жизни? Нет, конечно. Так в чем же дело? А в способности режиссера простодушно считать, что «идейная функция» несложившегося персонажа оказалась и без того ясной: разве непонятно, что Женя, пусть такой, каким он «сложился», служит воплощением основной мысли фильма? А заключается эта мысль в том, что благодаря верной постановке у нас воспитания и обучения даже утрата голоса вокалистом не становится его трагедией — страсть к музыке,

хоть в иной форме, находит себе удовлетворение. К тому же это справедливое утверждение воспринимается, как и должно, в более обобщенной форме, смыкаясь с мыслью о широких возможностях творческого самопроявления советских людей. И режиссер как бы вопрошает зрителя: «Это ты понял? Ну и прекрасно!» Словом, пусть поезд сошел с рельс, но рельсы-то сохранились и показывают направление и место конечной остановки. А не это ли требовалось доказать? Такова логика наивного беллетризма.

Теперь, как было намечено, обратимся к примеру фильма совсем иного эстетического склада.

**Фильм строго художественный —
каков он?**

«Любить человека» — так назван фильм его автором, Сергеем Герасимовым. Выбор названия всегда условен, не следует преувеличивать его значения. Есть, однако, причина, которая на этот раз вызывает необходимость начать размышления о фильме именно с его названия.

Дело в том, что благородный призыв к человеколюбию, будучи вынесен в заголовок, читается как тезис, который автор собирается в дальнейшем защищать. У зрителя это рождает, как всегда в подобных обстоятельствах, невольное стремление видеть в том, что ему показывают на экране, систему образно оформленных доказательств. Это мешает возникновению свободной непосредственности художественного восприятия. К нему примешивается опасение не проглядеть того, что призвано служить звеньями в цепи авторских доводов.

Но вот картина просмотрена. И тогда становится очевидным, что нет в ней и в помине искусственной подгонки содержания под тезис. Иллюстративность здесь начисто отсутствует. Не удивляет поэтому, что итоговый вывод не совпадает с декларированным и что фильм рассказывает нечто иное, чем то, к чему готовило название. Последнее не стало, как можно было думать, идейным тезисом, положенным в основу содержания. Скорее, это морально-политический девиз, в свете которого автор оценивает воплощаемую реальность жизни. При таком подходе образный строй фильма рождает свой собственный идейный ряд, свою особую тему.

Так вновь и вновь подтверждается одно из существеннейших положений той ветви реалистической эстетики, к которой примыкает творчество Герасимова. Положение это

ому же
долж-
широ-
ветских
то ты
шел с
вление
дока-
фильма

точно и коротко — в одной фразе — изложил Чехов, сказав, что живые образы создают мысль, а мысль не создает образа.

Речь идет о мысли, представляющей собой бесплотную абстрактную идею — идею-заповедь, моральный наказ. Такой идее, применяемой в качестве отправной точки реалистического художественного творчества, уже со времен Белинского противопоставляется другая исходная основа: многомерный смысл образов, воплощающих изображаемое жизненное содержание.

Различие между этими двумя творческими методами и сформулировал с исчерпывающими полнотой и лаконизмом Чехов. Позднее об этом много писали и у нас и на Западе. Очень близко чеховской мысли, хоть и облеченное в «эссеистскую» форму высказывание французского литературного критика и философа Алена*.

Ален предупреждает, что всякому, кто ищет подлинности сверху, через логику, грозит неестественность. Идея абстрактная, характерная для романа на заданную тему, порождает лишь серийную литературу. И в этом случае (то есть, когда избирается одна из двух отправных точек. — А. М.) снизу вверх дело идет успешно; сверху вниз — ни за что. Идея возникает в процессе работы. Нужно, чтобы сам гений был изумлен.

Разумеется, учтя «эссеистскую» манеру изложения, надо понимать Алена в том смысле, что под «возникновением идеи» он имеет в виду ее окончательное прояснение и внесимую самодвижением сюжета перестройку первоначальных, «запланированных» ситуаций. Возникающие при этом изменения способны изумить самого автора.

Разве не были именно поэтому изумлены Пушкин — замужество Татьяны, а Толстой — попыткой самоубийства Вронского? Это примеры общеизвестные. А вот еще один — кажется, новый. Вспомним конец «Двенадцати» А. Блока:

Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз
Впереди Иисус Христос.

* Об этом см.: Андре Моруа, Литературные портреты, М., «Прогресс», 1971, стр. 448.

Конец «Двенадцати» родил множество предположений, толкований, упреков, догадок. Как же отнестся к нему сам Блок? Вот что он сказал по этому поводу в разговоре с Корнеем Чуковским:

«Когда я кончил, я сам удивился, почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее видел Христа. И я тогда же записал у себя: «К сожалению, Христос»*.

Когда-то Гёте советовал знакомому художнику не выдергивать из природы отдельные предметы, но всегда вместе с ними изображать фон и окружение, видеть, что находится впереди, рядом, сзади, наверху. Если распространить этот совет на социальную область, то он словно к Герасимову обращен. А Герасимов этот совет прочно запомнил и принял к руководству.

Во внутреннем мире фильмов этого режиссера, во всяком случае, всюду, где он одержал победу как художник, все крепко спаяно и нерасщепимо. Каждый такой фильм — целостный художественный мир. Мысль живет в самой его плоти и в каждой из его частиц. Лишь отсюда и можно ее извлечь.

Разумеется, это не только свойство фильмов Герасимова. Оно характерно для того типа реализма, которому следует этот режиссер. Индивидуально оно лишь в том смысле, что Герасимов в лучших своих картинах последовательнее и с большей силой, чем некоторые другие художники того же типа, сумел этим свойством овладеть. Личным же предстает не оно, а склад авторского мышления, охватывающего, сцепляющего и пронизывающего все эстетические уровни и слои фильмов Герасимова. Оно имеет свой особенный характер. Смотря их, чувствуешь, что судит о мире художник мужественный, волевой, уверенный в правильности своей идейной и эстетической позиции.

Эта твердость воспринимается и как стилистическая черта. Она особенно наглядно проявляет себя в четкой очерченности характеров персонажей, в отчетливой завершенности изображения социальной среды и внешней обстановки. Кинематографический язык Герасимова свободен от приблизительности. Зато уж то, что сказано, обнаруживает подлинную глубину, емкость и разнообразие оттенков своего прямого смысла.

Таковы некоторые из соображений, основанных на восприятии прошлых творческих удач С. Герасимова. Думается.

* «Вопросы литературы», 1972, № 8, стр. 254.

что в этом отношении фильм «Любить человека» не вступает в противоречие с лучшими из предыдущих картин Герасимова, хотя и содержит нечто новое.

Новое возникает сразу же — с экспозиции. Менее всего это исходная фабульная ситуация или предлагаемые для дальнейшего развития жизненные обстоятельства.

...Кончился симпозиум архитекторов (с этого начинается фильм). Ловишь себя на том, что чуть поежился от чрезмерно «светского» вида и манеры поведения людей. Да и сервировка, напитки, яства выглядят как-то уж очень, словно бы нарочно изысканными, «светскими». А небрежная привычность к ним и к еде «а ля фуршет» участников симпозиума сгущает это впечатление. Невольно думаешь: не слишком ли все это изображено подробно, старательно, даже любовно?

Впрочем, гораздо важнее другое: бросающаяся в глаза способность автора из обрывков разговоров, из отдельных, иногда незаконченных и прерываемых реплик, из довольно нескладных объяснений к просматриваемому собравшимся фильму об архитектуре Мексики дать возможность зрителю извлечь живое представление о сфере интересов определенной общественной среды, образующейся на экране.

Из этой среды возникает героиня фильма — Мария Архипова. А немногими метрами вслед появляется и главный персонаж — архитектор Дмитрий Андреевич Калмыков. Представ перед зрителями, они уже несут на себе отпечаток своего окружения. То, что оно было так обстоятельно показано, проливает свет и на обоих наших героев. Кое-что мы уже знаем о них. И прежде всего — то, что они причастны к профессии, занятой «преобразованием полезного в изящное». Так охарактеризовал функцию архитектуры один из видных русских мастеров прошлого. И хотя с того времени немало воды утекло и сильно изменились представления и об «изящном» и о пользе, тем не менее оба понятия — польза и красота — по-прежнему лежат в основе суждений о зодчестве.

Именно в такой общей форме воспринимаются рассеянные по всему тексту начальной сцены суждения и взгляды на стилистическую и функциональную сторону архитектуры. К восприятию красоты в сочетании с утилитарностью и решением сложных конструктивно-технических задач подводит нас и упомянутый уже фильм о Мексике, заснятый одним из участников симпозиума.

Фильм этот знакомит нас и с древним искусством ацтеков и с современной мексиканской архитектурой, украшен-

ной росписями Диего Риверы и Сикейроса. Да и сам Сикейрос — высокий, худощавый, стройный старик в каком-то невероятно белом, чистом и легком одеянии — выглядит в фильме произведением искусства. Восхищает, что в этом человеке с гордой внешностью испанского гранда живет сердце пламенного революционера.

Приближает к пониманию проблем архитектуры и забавный мультипликационный фильм работы Федора Хитрука. Его тоже показывали участникам симпозиума.

Прекрасно, но чему все это служит? Что это? Голая информация? Для нее кадры начала слишком беспорядочны. Экспозиция фабулы? Нет. Об этом уже шла речь. Но, может быть, дело тут в олицетворении идеи — той, что обозначена в заголовке? Тоже нет. О любви к человеку и здесь и повсюду дальше можно говорить лишь в той общей форме, которую одинаково позволительно отнести к любой полезной человеческой деятельности.

Тем не менее смотреть показываемую на экране жизнь интересно. Так бывает, когда оказываешься в обществе мало знакомых, но явно примечательных людей. Располагает то, что сфера их духовных интересов насквозь просвечена на экране излучениями искусства. Причем не только прекрасного, но и тесно связанного с потребностями повседневной жизни. Это и есть те самые «гётевские» фон и окружение, воссоздание которых должно предохранять автора от «выдергивания» своих персонажей из обступающей их общественной среды.

На этот раз Герасимов изобразил среду даже не как фон, он уделил ее изображению так много места, что возник, быть может, слишком уж самостоятельный образ. Но удался он отлично. И прежде всего благодаря обращению все к тем же старым, надежным средствам, которыми мастерски владеет Герасимов. Среди них важнейшее место занимает точный отбор исполнителей, чья актерская и человеческая сущность предельно сближены с типичностью воплощаемых персонажей. Этому, разумеется, сопутствует и тщательная работа с актерами, способность добиться от них настоящей психологической и социальной правдивости.

В упоминаемой сцене представлялось особенно важным достичь безупречной реальности происходящего. Иного эстетического укрытия сцена не имеет. Она ведь не может утвердить себя ни фабулой, ни самостоятельной идейной содержательностью. Какой бы цели в будущем ни послужила эта первая в фильме, пожалуй, слишком пространная сцена, она должна быть воспринята как некий кусок подлинной

жизни, хоть и самой по себе интересной, но прежде всего — реальной.

Этой задаче в сильной степени содействует показываемая участникам симпозиума хроника. Ее демонстрация сопровождается множеством оживленных замечаний, откликов, реплик, комментариев, вполне естественных в устах специалистов. Произносимый действующими лицами «текст» смешивается с кадрами подлинной действительности. Происходит совмещение в едином образе двух его элементов — «игрового» и документального. Отсюда исключительно высокий уровень достоверности художественного изображения. Щедр Герасимов на обновление творческих средств, способных пробудить в зрителе «чувство действительности», заставить воспринимать экранную жизнь как реальную.

Ценную помощь режиссеру оказывает в этом оператор В. Рапопорт, умеющий, следуя голландским мастерам XVII века, «доверять глазу больше, чем фантазии». Он владеет способностью найти и выразить красоту наружного облика предметного мира, не украшая его, а открывая красоту в самом предмете. И мир, возникающий на экране, быть может, потому и выглядит таким красивым, что к нему ничего не добавлено украшающего: он не превращен в елку с навешенной на нее мишурой, хотя оператор ничего не упустил из того, что составляет «прирожденную» нарядность объекта. Свойство важное, но довольно редкое.

Думается, вне спора то, что в основе эстетических стремлений Герасимова лежит потребность строго правдивого изображения жизни в сложном сплетении ее составных элементов. Возникает ли на экране разноликая и своеобразная среда столичной художественной интеллигенции, вступают ли в действие со своими заботами и помыслами представители партийного руководства или хозяйственники — все в той или иной мере интересно. Потому что живо, точно, правдиво и во многих случаях как бы проверено нашим собственным опытом. Мы ведь и в жизни были знакомы с работниками стройки Струмилиным, Богачевым, Сарычевым, Розановым, да вот только сейчас их как следует разглядели, словно сквозь новые, правильно подобранные стекла очков. При всем том есть в картине явно ощутимый центр притяжения главного интереса. Но его местонахождение обнаружится не сразу. К нему нас приведет архитектор Калмыков.

Этот образ мне представляется художественным открытием. Появлялись у нас в кино и до Калмыкова убедительные, интересно задуманные и верно сыгранные персонажи из среды советской интеллигенции: врачи, учителя, изобре-

татели, ученые. Их духовная сущность обычно проявлялась в рамках избранной ими профессии. Как правило, это были специалисты, каждый из них со своим характером и общей для всех коммунистической устремленностью.

Присуще это также Калмыкову. Но высвечена в нем не эта сторона образа, а та, что не обязательно связана с принадлежностью человека к *интеллигенции*, но составляет сущность *духовной интеллигентности*. Оба понятия кажутся почти идентичными и, во всяком случае, очень близкими. Но близость их друг другу чисто этимологическая, по существу же они весьма различны. Понятие *интеллигенции* имеет под собой социальную основу — принадлежность человека к числу работников умственного труда. Основа понятия *интеллигентности* совершенно иная — духовная, нравственная. Как и все подобные ценности, она не имеет социальной закреплённости, а находится во владении всего народа.

Подтверждением принадлежности к *интеллигенции* может стать простая справка с места работы. Но никакой, хотя бы и нотариально засвидетельствованной справкой нельзя подтвердить *интеллигентность* человека, как, скажем, нельзя себе представить попытку опереться на свидетельство о чистой совести. Между тем в дореволюционное время существовало такое выражение — «образованное меньшинство». Ему-то в бытовом обиходе и приписывалось монопольное владение *интеллигентностью*.

Разумеется, в советских условиях такой взгляд кажется полной нелепостью. Ни «образовательный ценз», ни общественное, служебное положение, ни национальная принадлежность не могут быть основой обретения той или иной духовной ценности, к числу которых относится и *интеллигентность*. Если, предвосхищая дальнейшее, попытаться определить это понятие по контрасту, то легче всего это сделать, сказав, что его полярной противоположностью являются бездуховность и обывательщина — недостатки, имеющие известное распространение в разных социальных слоях. В том числе и среди *интеллигенции*, где к этим печальным качествам присоединяется иной раз еще одно — интеллектуальное мещанство.

Драматургу и актеру найти краски, способные выразить эти и им подобные — действительно воплотимые — черты, несравненно легче, чем воплотить *интеллигентность* персонажа, — она может и не иметь открыто действенных проявлений. Ее подспудное существование в духовной природе человека актеру приходится извлекать на поверхность, не покидая почвы обычного жизненного поведения персонажа.

И тут уж проникновение актера в психическую жизнь своего героя должно оказаться настолько полным, чтобы зритель смог принять сущность героя за сущность самого исполнителя. Такого именно слияния с образом архитектора Калмыкова и добился А. Солоницын.

Но для этого режиссеру предварительно надо было пристальным взглядом художника обнаружить в личности артиста те черты, которые впоследствии сделали возможным идеальное совпадение исполнителя и персонажа. Впрочем, как мы увидим, режиссер и актер добились большего.

Первое же появление Калмыкова заставило меня встре-
пенуться. В его голосе, словах, интонации послышалось что-то бесконечно знакомое. Вспомнились люди, общение с которыми доставляло радость. Даже одна за другой пронеслись в памяти фамилии некоторых из них. Люди эти разные, но в одном, очень важном отношении друг на друга похожие — всем им присуща неистребимая неприязнь к неискренности, фальши, рисовке. Они умеют безошибочно распознать пошлость даже в самом слабом ее растворе. Их никогда не покидает чувство юмора. И поэтому даже самое важное и серьезное лишается у них привкуса торжественности и скуки. Они умеют в обращении с товарищами по работе избегать ненужной официальщины. При всем том их не покидает самоуважение, чувство собственного достоинства.

Но это лишь более или менее случайно выхваченные черты, причем преимущественно из лично мне знакомого круга людей. А ведь за этими пределами существует и много других свойств того же явления. Дать им сколько-нибудь полный обзор я не в состоянии. Да и необходимо ли это? Наверяд. Хотелось лишь указать направление мысли.

Дело, однако, еще и в том, что, как бы верно ни были отобраны эти свойства, перед А. Солоницыным в роли Калмыкова стояла задача несравненно более трудная, чем воплощение суммы типичных качеств. Сыграть нужно было так, чтобы интеллигентность стала субстанцией образа — его первоосновой, сохраняющейся при всех психологических превращениях и разных вариациях поведения, зависящих от различия характеров персонажей.

Есть почти в самом начале фильма такая сцена. Московская летняя улица. Последнее гаснущее окно совсем нового дома. Поздно.

Идут по улице двое: Мария Архипова и Дмитрий Калмыков. Друг с другом они познакомились всего лишь пару часов назад на симпозиуме архитекторов. Теперь между ними происходит разговор в том современном и типичном для

их среды шутливым тоне, под прикрытием которого звучат подчас серьезные, а иногда и довольно грустные признания. Так и на этот раз начинаешь в ходе доносящейся с экрана беззаботной беседы понимать, что достигнув 29-летнего возраста, Мария довольно безрадостно оценивает свою прошлую жизнь.

И вдруг, совершенно внезапно Калмыков, не выпадая все из того же разговорного тона, как бы шутливо, но и вместе с тем совершенно серьезно предлагает себя Марии в мужа, утверждая, что он, Калмыков, «прекрасный человек». Мария весело озадачена: на шутку это не похоже — никак не согласуется с уже возникшим у нее представлением о Калмыкове как человеке тонком и тактичном. Принять предложение всерьез? Слишком необычны обстоятельства, в которых оно сделано. И все же Мария скорее удивлена, чем сомневается в серьезности намерений своего собеседника. Зритель же сразу уверенно решает, что речь идет несколько не о шуточном намерении. Оно лишь облечено все в ту же излюбленную людьми живой мысли форму нарочитой неотличимости серьезного от смешного. Такое смутное еще у Марии и полное у зрителя доверие к Калмыкову имеет под собой общую основу: духовную интеллигентность этого человека, зримую сразу, с первого взгляда.

Пусть так, но это еще не объясняет нам причины почти неправдоподобно быстрого принятия самим Калмыковым столь ответственного решения. Но раз оно не результат легкомыслия, то что же это?

Помните, у Чехова? «Передо мной стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию». Тем более подобное восприятие возможно, когда чувствуешь, что прелесть внешности является еще и отзвуком духовной красоты. И тогда это соответствие становится понятным сразу, с первого же взгляда — как «понимаешь молнию».

Для этого в данных обстоятельствах требовалось наличие двух условий: душевной отзывчивости (нам уже ясно, что Калмыков ею наделен) и глубоко одухотворенной внешней привлекательности (это «как молнию» понимаешь в Марии).

Назидательно догматическому осуждению «любви с первого взгляда» противостоит в этом важнейшем поворотном пункте фильма далекий от шаблона живой и свободный ход мысли.

И все же понятность «с первого взгляда» может не раз обернуться признаком вульгарной упрощенности. К примеру, одел режиссер неряшливо актера, заставил его искать очки, которые у того на носу, — вот тебе и образ рассеян-

го неряхи, понятно с первого взгляда. Но молнию так не поймешь. Слишком много связей, ассоциаций, чувств и образов рождает молния за краткие секунды своего проблеска во тьме. Воспринимаются же они — и эти мысли, и чувства, и сама молния — целостно и одновременно.

Моцарт говорил, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разогревался все более и более и наконец доходил до того состояния, когда ему чудилось, что он слышит всю симфонию сразу, в один миг, — она лежала перед ним, как яблоко на ладони.

На экране лента с изображением взрыва, пламени, дыма и расколовшегося надвое корабля, будучи подклеена и пущена концом к началу, приводит к «обнаружению» мины. Отныне стоит взглянуть на мину, чтобы «понять» все последующее.

Разумеется, подклеенную концом к началу ленту зритель не видит. Ее создали в своем воображении режиссер и актер, но если им это удалось, то зрителю, поверх доверия к правдивому исполнению, сообщается еще и восприятие, которое можно назвать «чувством предстоящего целого». Так, М. А. Чехов в своей книге «Путь актера» назвал исходное ощущение как бы достигнутой, уже завершенной целостности, из которой еще предстоит возникнуть деталям.

И они возникают одна за другой, уже заранее объясненные и сами объясняющие то или иное из свойств интеллигентности, олицетворенной образом современного советского человека. Пример?

Вспомним, как сочувственно мы улыбаемся, увидев на экране вернувшегося из Москвы Калмыкова: обращаясь к сослуживцам, собравшимся послушать его сообщение о поездке, он подошел к самому краю эстрады, оглядел всех дружеским взглядом, улыбнулся и сказал:

— Ну, так что?

Безделица, конечно, мелочишка! А как типична, правдива, жива. Как зорко наблюдаена автором, с какой непосредственностью передана актером.

Но устать типичными подробностями путь к познанию зрителем нравственной природы действующего лица — это только обычно для Герасимова, в этом пока еще нет ничего принципиально нового для его картин. На этом пути и он и его исполнители как раз и достигали чаще всего наилучших результатов. На этот же раз произошло не просто улучшенное повторение ранее обретенного, но и открытие нового. В чем же это новое? В умении сообщить зрителю мгновенное ощущение содержательной целостности образа.

Чтобы так получилось, актеру, вероятно, необходимо обрести в себе то состояние, когда ему чудится, что он видит всю жизнь персонажа от начала до конца — сразу, одновременно, в один миг.

В этом контексте я прошу оценить сцену, которая происходит утром следующего за ночным разговором дня. Как и тогда, ночью, ее участники — Калмыков и Мария.

«К а л м ы к о в. Так как?

М а р и я. Что?

К а л м ы к о в. Все то же.

Пауза. За окном разгружают доски.

М а р и я. Ну, что ж. Давайте попробуем».

Актриса произносит эту фразу так, что ее смысл и значение предстают не только во всей своей драматической многозначительности, но и с ощущением длительной жизненной протяженности. Мы находимся как бы на перекрестке жизни человека, уже завоевавшего наше сочувствие. Пресекается прошлое — оно не было счастливым. Не повторится ли та же ошибка? Тем более, что все еще только немногими часами измеряется время знакомства Марии с Калмыковым. Но как и в момент, когда он предложил ей, ошеломляюще внезапно, стать его женой, так и теперь мы почему-то твердо уверены в том, что все складывается отлично, никакой ошибки не происходит и будет так, как мы предвидим и хотим. Для зрителя в этом и проявляется то обретенное актером исходное ощущение предстоящего целого, о котором только что шла речь. Между тем я не помню какого-либо другого литературного или кинематографического примера, когда мужчина и женщина, знакомые друг с другом лишь считанное количество часов, заменив серьезное объяснение шутливым разговором, согласились бы стать мужем и женой. Причем оба — хорошие, нравственные, серьезные, умные и уж никак не легкомысленные люди.

Вот это последнее обстоятельство — то, что оба нравственны и серьезны, — оно только и может представить ситуацию в нужном автору свете, исключить недоверие к ней, устранить возможность ее игривой, водевильной трактовки.

Трудность заключается в том, что оба действующих лица почти не имеют экранного прошлого, которое могло бы дать материал для их характеристики. Тем не менее они сразу уверенно завоевывают к себе доверие.

Чтобы добиться этого, понадобилось нечто большее, чем даже очень хорошее, но обычного типа актерское исполнение. В чем-то пришлось изменить его методику. Но в чем?

Думается, что ответ содержится в предпринятой мною попытке сослаться на предысторию формирования образов, еще не вступивших в действие, но уже облеченных воздействующей силой. Это, однако, лишь объясняет метод. Ну а в чем заключена содержательность достигнутого с его помощью результата? Что приворожило нас к этим двум, еще так мало знакомым нам людям? (О Калмыкове я уже говорил, а теперь имею в виду Марию.)

Все та же интеллигентность. Ею окрашено все их поведение, манера вести себя, разговаривать об «умном», не выпячивая своей умственной силы, отодвигая буквальное в подтекст, чтобы избежать прямолинейности и доверчиво опереться на сообразительность собеседника. Но и это — лишь поверхностный слой, за которым лежит другой, несравненно более серьезный и значительный. В него мы можем проникнуть, внимательно следя за дальнейшими обстоятельствами жизни Марии и Калмыкова.

Теперь оба наши героя — в Сибири, на крупном строительстве. Они с головой погружены в нелегкую трудовую жизнь. И здесь начинает проявлять себя столкновение характеров, различие в понимании путей, ведущих к решению задач, преданность которым у всех высока, а выбор средств осуществления различен.

Воздействие этой стороны жизни проникает и в область взаимоотношений Марии и Калмыкова. Любовь их за прошедшее время окрепла. Правда, она далека от бурной страсти, но ее отличает уверенное уважение друг к другу, глубокая нежность, взаимная заботливость.

И здесь не хочется пройти мимо детали, одной из наиболее типичных для умения Герасимова находить психологические подробности, способные осветить характер персонажа мгновенным светом.

Утро. Мария под звуки радио делает зарядку. Калмыков, улыбаясь, любит жену. Актриса Л. Виролайнен в этом эпизоде и впрямь прелестна: гибкая, спортивная фигура, плавные, изящные движения. Но вот музыка убыстряется. Ускоряются и движения Марии. Постепенно они превращаются во все более темпераментный танец, а потом и в бешеный пляс. Внезапно Мария обрывает его. Она тревожно смотрит на Калмыкова. Он несколько смущен, хотя и пытается это скрыть. Видимо, что-то ему неизвестное приоткрылось в Марии. Не соответствующее его представлению о ней. Озадачен и зритель — он тоже не предполагал в Марии такого темперамента и азарта. Открылась глубоко

затаившаяся и на мгновение давшая о себе знать сила. Какого применения она ищет?

Задана загадка. Одно очевидно: сложен человек. Немало живет в нем такого, чему нелегко подыскать объяснение.

Я очень хотел бы присутствовать на репетиции этой сцены и услышать, что говорил Герасимов ее исполнителям. Вероятно, что-то очень не шаблонное, психологически точное, тревожащее фантазию актеров. Иначе могла ли бы сцена так достоверно получиться и с такой наглядностью обнаружить сложную сущность сразу двух характеров!

Но о чем бы ни свидетельствовал этот столь неожиданно обнаруживший себя тайник энергии и темперамента, само по себе важно убедиться в том, что характер Марии содержит в себе и такие черты. Они вполне согласуются со стойкостью, проявляемой Марией в следовании своим нравственным убеждениям. Быть может, без сцены физкультурной зарядки эта сторона поведения Марии могла бы показаться несколько произвольно приданной автором. Ведь до того Мария была в наших глазах преимущественно олицетворением женственного мягкосердечия.

Упомяну еще раз о той сложной ситуации на строительстве, в которой так нелегко разобраться зрителям и для которой действующим лицам — специалистам трудно найти верное решение. Недаром мнения тут нередко расходятся. Причем чаще всего обнаруживается их односторонность, неспособность объективно учесть все воздействующие влияния.

В этой обстановке несколько одностороннюю позицию занимает и Калмыков. Так по крайней мере считает Мария. Ему же собственная правота кажется настолько очевидной, что он с горестным удивлением воспринимает упреки Марии. А она стремится лишь быть справедливой, принципиальной и страстно желает склонить к тому же Калмыкова. Его это начинает сердить. Он горячится, делает несколько язвительных замечаний в адрес жены. Вот-вот готова возникнуть сцена домашних препирательств, грозящих отравить любовь и наполнить семейную жизнь дразгами.

Мария отдает себе в этом отчет и просит мужа «отпустить ее». Тот изумлен — он не понимает причины такого неожиданного поворота, для которого, ему кажется, нет никаких оснований — ну, поспорили немного, подумаешь! И тут автор вводит в разговорный обиход на редкость подходящее и вместительное «достоевское» слово. Им Мария пытается объяснить моральную сущность происходящего. «Мы с тобой что-то сейчас переступили», — говорит она. И так как

Калмыков все еще не понимает, Мария старается внести ясность в смысл сказанного. Но оказывается, что сделать это не так-то легко. Как объяснить, что прочность связей, которые их соединяют, может быть обеспечена лишь взаимной придирчивой принципиальностью? Калмыков перешагнул за ее грань — с болью признается себе Мария, — все «повернул на себя», отверг право партийного и городского руководства иметь собственное мнение по вопросам, в которых он, как специалист, считает себя более компетентным.

И еще чего боится Мария и что хочет объяснить Калмыкову: произошла первая ссора, и вот теперь все у них пойдет иначе, чем было прежде.

Опасение оказывается напрасным. Нравственная чуткость Калмыкова удерживает его от срыва. Калмыков способен ошибиться, но не понять честных, искренних побуждений Марии, конечно, не может. Отношения восстанавливаются.

Будет в дальнейшем и еще повод для размолвки — ревность. Она овладевает Калмыковым по пустому, глупому поводу. Возникнут, вероятно, и другие варианты размолвок.

В подобных случаях даже любовь часто неспособна восстановить нарушенный мир. Под силу ей это бывает только тогда, когда она находит опору в интеллигентности проявляемых чувств. Вот такой — охраненной душевной тонкостью и тактом — предстает перед нами любовь Марии и Калмыкова. И потому она полна света и обаяния.

Дело, однако, не ограничивается сферой любви. Интеллигентность является в фильме Герасимова неизменной формой реализации нравственной жизни главных персонажей, притом весьма разных по своему характеру. Вот, например, фильм знакомит нас с подругой Марии — Таней Павловой (в превосходном исполнении Жанны Болотовой). Так же как Мария и Калмыков, Таня в чем-то важном и сложном открывается и приковывает к себе внимание «с первого взгляда». Стоило заглянуть в глаза актрисы, затаившие привычное чуть насмешливо-презрительное выражение, услышать сказанные ею несколько слов и особенно уловить их интонацию, как сразу становится понятным прошлое Тани. В нем были и обманутые чаяния, заблуждения, несбывшиеся упования. И выросшая на их почве скептическая проницательность и добытая опытом способность чутко притворство и фальшь.

Танин скепсис и его истоки обнаруживают себя не в постепенном развитии, но чуть ли не одновременно с появлением актрисы на экране. Правда, в дальнейшем обнаружится еще очень важное обстоятельство: от превращения в ци-

низм владеющий Таней скепсис надежно защищен все той же интеллигентностью: остроумной иронией и живой игрой интеллекта, характерными для Тани в той же степени, в какой они так же характерны для Калмыкова и Марии.

Еще одна вариация все того же духовного качества представлена образом видного педагога и архитектора Александры Васильевны. Ее роль убежденно и точно исполняет Тамара Макарова. В глазах актрисы, в ее осанке, движениях, во всем облике, в негромком, но каком-то спокойно убежденном голосе проявляет себя мудрость много знающего о мире интеллигентного человека, умеющего сохранить в неприкосновенности «родовые», общие и притом лучшие свойства ума и сердца.

Теперь, кажется, появилась возможность приступить к некоторым обобщениям.

Итак, это фильм о духовной интеллигентности.

Но почему именно в ней видеть его главную тему? Ведь кроме Калмыкова, Марии, Тани и Александры Васильевны существуют в фильме и другие персонажи, настойчиво выдвигающие на первый план другую тему — производственную?

В чем же причина того, что я словно бы оставляю их в тени? Быть может, эти образы наспех выписаны автором? Или роли этих действующих лиц плохо исполнены актерами? Ни то ни другое.

Вместе с тем стремление искать в этих персонажах объяснение основной темы фильма приводит к весьма ненадежным, даже сомнительным результатам. В особенности если мы сильно преувеличим значение образа Розанова. Того и гляди, он готов обернуться знакомой фигурой «производственного Яго». А отсюда один только шаг до незабвенной концепции «новатор—консерватор». Этому содействует и непроизвольно возникающая мысль о том, что практическое осуществление творческих намерений ставит архитектора теперь уже не только перед эстетическими, но и совсем другими проблемами: организационными, экономическими, техническими. И вот тут-то возникает конфликт между «макси» и «мини»... Словом, мы вновь возвращаемся все к той же истомившей зрителя шаблонной схеме.

Но если именно она призвана раскрыть идейно-тематическую сущность фильма, тогда в предложенных нам обстоятельствах отсутствует множество звеньев, способных сцепить отдельные факты в «идейнообразующий» сюжет. Отсутствует, например, сколько-нибудь надежная возможность соста-

вить себе отчетливое представление о проекте «рукавиц». Что в нем хотят урезать? Каковы для этого конкретные основания? Оправдана ли авторская негибкость Калмыкова? Кто прав — Коля, упрекающий своего шефа в оппортунизме, или руководство, укоряющее нашего героя в неговорчивости? Какую роль играет облюбленная Калмыковым форма пирамиды? (Вскользь произнесенное замечание о том, что она служит ловушкой для солнечных лучей может быть понято только специалистами.)

Было бы наивно объяснять отсутствие ответов на все эти и многие другие вопросы авторским недосмотром. Такие ответы стали бы необходимы, если бы мы столкнулись с фильмом на «производственную» тему. Но они не обязательны в фильме, где речь идет о нравственном облике человека, о его духовном мире.

Зачем же тогда привлечены в текст диалогов отдельные вопросы архитектурной и строительной практики? У Герасимова они растворены в жизненном материале, лишены самостоятельного значения и тем не менее являются важным элементом создаваемого художником образа действительности. Так было и в фильме «У озера», где техническая проблема охраны Байкала от загрязнения обрела художественное значение не сама по себе, но как повод для проявления действующими лицами бурных гражданских страстей. В этом была выражена важная особенность советского человека: его способность выказывать огромную личную заинтересованность в обсуждении (и тем более в решении) общественно важных вопросов.

Именно в этой, начисто бескорыстной области бурно проявляются нашими людьми страсти, которые спокон веков бушевали в отдельной личности преимущественно на почве ее индивидуальной заинтересованности в достижении некоей, глубоко личной цели. Но можно ли личными интересами объяснить позиции Калмыкова и противостоящей ему группе лиц в развернувшемся между ними споре? Нет, разумеется.

И потому эта сторона жизни основных героев фильма изображена не как проблема, ждущая решения тут же, на экране, но представляет собой воссоздание все того же «окружения», «фона», что находится «впереди, рядом, позади» Калмыкова. Так поставленная задача потребовала своеобразного художественного решения. Герасимов его нашел: разного художественного решения. Герасимов его нашел: язык, которым изложена в фильме сложившаяся на строительстве обстановка, превратил некоторые эпизоды в подобие того, что в литературоведческом обиходе именуется «сло-

вами-сигналами» — «опорными» словами с прикрепленным к ним кругом значений. Герасимов (быть может, сам того не сознавая, а скорее всего, сознавая) по-своему использовал в условиях кино этот литературный опыт. Приведу в качестве поясняющего примера лишь один отрывок из фильма.

На стройке выясняют свои «производственные отношения» Калмыков, Богачев и Струмилин. Между ними происходит такой разговор:

«Калмыков (Богачеву). Понимаешь, вот строители на тебя жалуются. Приступили к монтажу колонн первого этажа и говорят, что, если бы товарищ Богачев не отбирал каждые два дня половину рабочих, мы бы закрылись до зимы и отделочные работы провели бы в тепле.

Богачев. Ты что, за сезон всю коробку хочешь поставить?

Калмыков. Да чего тянуть-то?

Богачев (смеется). Давай, давай.

Струмилин. А что размазывать-то, если есть возможность?

Богачев. Если есть возможность.

Струмилин. Но она же есть.

Богачев. А рудник?

Струмилин. Н-да...»

Не говоря уже о разговоре в целом, двадцати подчеркнутых мною «слов-сигналов» вполне хватает для того, чтобы можно было пусть в общих чертах, но достаточно ясно представить себе обстоятельства. Именно *представить себе*, а не просто логически их понять.

В наши дни этому в немалой степени помогает происходящее расширение круга наших представлений, не обязательно основанных на опыте личного знакомства с предметом. Еще не так давно слово рудник (им заканчивается цитированный разговор) у огромного количества людей, непричастных к горному делу, едва ли могло вызвать зрительное представление. Слову этому суждено было бы оставаться общим понятием. Но за последнее время киноэкран и телевизор неслучайное число раз познакомили нас с горнорудными предприятиями — шахтами, карьерами. Теперь слово рудник может стать «словом-сигналом», сразу же влекущим за собой множество зрительных и смысловых ассоциаций.

Той же цели применительно к другому предмету может способствовать метафорически примененное слово «рукави-

ца». В соединении со словами «под единым куполом» и «общий тепловой режим» эта однословесная метафора становится опорой некоего фантастического, но вполне зримого представления о чем-то подобном микрорайону, находящемся под грандиозным стеклянным колпаком. И мы уже видим, как по этому раскинувшемуся среди сибирских снегов сооружению ходят без шуб, в одних лишь костюмах, работающие тут советские люди.

А тогда абстрактный разговор превращается в живую наглядность и привычный стереотип производственных взаимоотношений, многократно повторенных современной жизнью. Будучи лишен самодовлеющего драматургического значения и привычных деталей, он сам превращается в типичную деталь сегодняшней советской действительности.

Все это представляет вопрос, требующий гораздо более подробного самостоятельного рассмотрения. Сейчас же необходимо отметить лишь, что Герасимов сделал интересную и, на мой взгляд, удачную попытку добиться сокращенной образной информации. Он использовал вместительность образов, выросших на почве удачно найденных кинематографических уподоблений литературным «словам-сигналам».

Не обратись он к этому изобразительному способу, сколько экранного времени пришлось бы затратить на прямое изображение обстоятельств, изложенных в приведенном лаконичном отрывке из разговора Калмыкова, Богачева и Струмилина. Впрочем, пусть даже благодаря умелому отбору «опорных слов» полученная экономия в этом случае не потребовала художественных жертв, можем ли мы представить себе, что тот же изобразительный язык сокращенной образной информации Герасимов захотел бы применить также и в сценах «частной» жизни — в таких, скажем, как ночная прогулка Калмыкова и Марии? Едва ли... Более того: думается, ему для того-то и понадобилась экономия в развертывании «производственных споров», чтобы освободилось место и свободней дышалось этим «частным» сценам. И хотя сцепление частей целого в картине органично, а жизнь в ней протекает свободно и неторопливо, без всякого подчеркивания тематической предпочтительности отдельных звеньев, все же сквозь эту объективность просвечивает рождаемое художественной силой образов понимание «про что» фильм.

В одной из своих статей Самуил Яковлевич Маршак писал: «Когда у человека «в сердце горит радость», он умеет говорить о своих желаниях просто. Даже трудности орфографии не останавливают его».

Младшие ребята пишут еще проще и лаконичнее:

«Очень люблю книжки про зверей, очень интересуюсь про слона».

Каждый подлинно художественный, верный жизни фильм рассказывает о многом, но есть в нем нечто такое, «про что» он рассказывает с особой живостью, любовью, заинтересованностью и что составляет его пафос — все в том же значении, которое некогда придал этому слову великий Белинский.

Пафос картины Герасимова заключен в поисках фокуса преломления нравственных достоинств советского человека. Пройдя сквозь этот фокус, самые разные по своему масштабу и значению духовные черты объединяются, образуя целостное явление. Наиболее подходящим названием для него и служит столь часто повторенное перед этим слово «интеллигентность». Именно она сообщает духовным ценностям некую дополнительную окраску, делающую их еще более привлекательными, она подключает к ним те стороны бытового поведения, которые за кажущейся своей малостью не подходят под высокие категории морального кодекса коммунизма. Обо всем этом в фильме Герасимова сказано языком живых и правдивых образов и с привлечением некоторых новых для киноискусства приемов художественного воплощения замысла.

К сожалению, отказ от привычного, от шаблона, от всего, что, по выражению А. П. Чехова, должно быть обьежжаемо, как яма, подлежит иной раз оплате за счет зрителя. И не всегда зритель обнаруживает щедрость. Попытался, скажем, автор заменить фон действия образом среды, смотришь — возникла на экране задержка, вплелось в сцену лишнее. Заменял автор прямолинейную однотемность фильма сложным сплетением многих вопросов, следуя путями реальной жизни, глядишь — уже устремлен на него недоуменно вопрошающий взгляд: «К чему все эти подробности? Не тормозят ли они действие? Не отвлекают ли от основного? О чем же, собственно говоря, фильм?»

Как о чем? А содержание — разве оно в конечном счете не дает ожидаемого ответа?

Дает, разумеется. Но далеко не всегда легко и сразу. Чаще всего проникновение в авторский замысел и оценка его осуществления требуют от зрителей и критиков, помимо непосредственного восприятия, еще и анализа. Я дал свой вариант, не претендуя на то, чтобы он был признан единственно возможным. Тем не менее я настаиваю на нем еще и потому, что считаю его способным объяснить общественно-

воспитатель
положений
ства инте
пенью соз
ответствен
ставных
мунистиче

* * *

Итак,
весьма зн
Москален

Нискол
сказано. Е
замысел «
что сама с
никающие

Таким
идеи высо
ям силу,
ства,— си

В филь
ракетоноси
зии и прав

В филь
художестве
точна для
сообщить д

Идейность и
(Поэтическая

Вряд ли
бе степень
форме это
робностями
тами утвер
убеждения,
действитель
то, вероятно
и не всегда
нашего мир

О множ
званных св

2 Художественно

воспитательное значение фильма. Оно велико: зритель, расположенный увиденным на экране воспитывать в себе качества интеллигентности, приблизится к овладению той степенью сознательности, к пониманию той меры социальной ответственности, которые являются одной из важнейших составных частей общего процесса воспитания человека коммунистического общества.

* * *

Итак, идейное содержание фильма «Любить человека» весьма значительно. Но разве в этом отношении картины Москаленко и Сташевской ему уступают?

Нисколько: об идейном смысле «Мальчиков» уже было сказано. Если попытаться коротко сформулировать идейный замысел «Молодых», то он представляет собой утверждение, что сама советская действительность исчерпывает многие возникающие в нашем обществе конфликты.

Таким образом, каждый из трех фильмов утверждает идеи высокие и важные. Но не каждый сообщает этим идеям силу, заложенную во всемогуществе подлинного искусства, — силу художественной правды.

В фильме Герасимова художественность, словно мощный ракетоноситель, выносит идейное содержание на орбиту поэзии и правды.

В фильмах Москаленко и Сташевской подъемная сила художественности, хоть и в разной степени, явно недостаточна для выполнения той же задачи и потому не способна сообщить достоверность идейному содержанию.

Идейность и художественность (Поэтическая идея фильма)

Вряд ли сколько-нибудь отчетливо представляем мы себе степень власти над нами образов искусства. В общей форме это понятно, но едва ли мы задумываемся над подробностями. А если задумаемся, если вспомним, какими путями утверждались в нас взгляды на мир, как созревали убеждения, формировались оценки жизни и людей, если действительным напряжением воли соберем воспоминания, то, вероятно, очень удивимся тому, насколько властно, хотя и не всегда заметно, вмешивалось искусство в организацию нашего мировоззрения и жизненного опыта.

О множестве вещей мы судим на основе ассоциаций, вызванных связью наблюдаемой жизни с художественными

образами. Мелькнул милый девичий облик, блеснули из-под растрепанной ветром прядки черные блестящие глаза, и нам почудилась Наташа Ростова. Собственные воспоминания о родной природе тесно сплетены в нашем восприятии с левитановскими пейзажами. Запорожцев не представишь себе иначе, чем по Гоголю и Репину. А разве удивишься, когда иной раз шелест листвы прозвучит, как прелюд Шопена? Подлинного исторического Чапаева большинство людей мысленно видит в облике актера Б. Бабочкина. Встретишь на улице сорокалетнего толстяка в чесучовом пиджаке, и вдруг покажется, что перед тобой чеховский фельдшер Курятин...

Мир оказывается полон услышанных, увиденных, вычитанных образов. Он населен ими ощутимо, весомо, почти реально, ибо это мир глубоко осевших в нас, устоявшихся, утвержденных жизненным опытом эстетических оценок действительности — это поэтика нашего восприятия жизни. Искусство не единственный, но очень важный их источник. Он бьет из жизненных глубин, чтобы напоить нас живыми соками одухотворенного познания.

Одна из наиболее благородных биографий, сходная со многими другими, но, быть может, наиболее вдохновенно прекрасная, повествует о том громадном месте, которое в короткой жизни Зои Космодемьянской занимали литературные влияния.

Но ее ли одну учило искусство уважению к отваге, верности, долгу и отвращению к трусости? И разве не объясняло нам оно нас самих? Искусство расширяло наш кругозор, изоощряло ум, прививало нам чувство юмора. Обостренное красотой поэтических образов, стократ повышалось в нас восприятие прекрасного.

И то, что учеба у жизни, влияние общественных связей первичны, а обретенные знания неоценимо важны, не противопологает их могущества силе художественных образов.

Уже в свое предрассветное утро искусство умело увлекать человеческую мысль в сферу высокой и светлой мечты. Эсхил рассказал миф о Прометее — самом благородном, по выражению Маркса, святом и мученике философского календаря. Отблеск похищенного для людей божественного пламени вот уже много веков светит человечеству.

Так сквозь тысячелетия пролегла к сегодняшнему дню традиция искусства высокой мысли и гражданского долга. Ею объединены в ходе времени художественные творения, которые вели человека на борьбу против общественных несовершенств и несправедливостей, тревожа его ум и совесть, увлекая на поиски правды.

И во
тия, ве
художни
своего н
думами
живыми
ция идей

Неуст
художни
но понят
превраща
ществлен
че задач
вить ху
идеям, то

Было
час и ч
редний к

Уже
зять в р
агитфиль
К сожал
ком фунд

Во и
художни
неносец
ненно пр
менее да
художест
ей всеоб

Вульг
ла позиц
лектическ
ведь эти
утвердит

А в
но в кин
рованные
зывалось
авторам
донести д
ный взгля
Но благо
режения
са худож

И вот теперь, в наши дни, когда Коммунистическая партия, верная ленинскому пониманию общественной роли художника, вновь и вновь зовет его бороться за счастье своего народа, призывает его жить народными интересами, думами и чаяниями, — из глубин прошлого освещенная вечно живыми именами протягивается к сегодняшнему дню традиция идейности, народности и жизненной правды искусства.

Неустанно, повседневно воспитывает партия в советских художниках понимание их высокого предназначения. Но верно понятое автором и разделенное им не сразу и не всегда превращалось в творчески освоенное и художественно осуществленное. Иногда результат оказывался неизмеримо мельче задачи. И если не было недостатка в стремлении поставить художественные образы на службу революционным идеям, то часто этому не сопутствовал гений искусства.

Было потрачено немало отважных и честных, хотя подчас и чрезмерно прямолинейных усилий пробиться на передний край революционной идейности.

Уже пионерам советской кинематографии нельзя отказать в решимости служить молодой Республике Советов агитфильмами, несущими народу революционную мысль. К сожалению, такие попытки в то время покоились на зыбком фундаменте дореволюционного художественного опыта.

Во имя пропаганды идей нового мира замечательный художник-новатор Сергей Эйзенштейн создал в фильме «Броненосец «Потемкин» патетический, монументальный, несравненно прекрасный образ революционного народа. И тем не менее даже он в годы своих ранних поисков объявил войну художественному образу, пытаясь заменить его экранизацией всеобъемлющих понятий.

Вульгарно наукообразной, чуждой природе искусства была позиция, которую занимала РАПП, рассматривая диалектический материализм как художественный метод. Но ведь этим путем лучшие из рапповцев искренне стремились утвердить марксистско-ленинскую идейность в искусстве.

А в последующее время? РАПП была ликвидирована, но в кино еще долго и часто возникали фильмы, сконструированные по рапповской рецептуре. Как правило, это вызывалось честными идейно-политическими побуждениями: авторам хотелось безошибочно и с наибольшей ясностью донести до зрителя актуально важную мысль, сообщить верный взгляд на существенные явления общественной жизни. Но благие помыслы не устранили тяжкого греха — пренебрежения элементарными особенностями нормального процесса художественного творчества: правдивый рассказ о жиз-

ни подменялся искусственным подбором ряда ситуаций, наглядно поясняющих идейный замысел. Воцарялась схема. А для ее «оживления», иронизировал А. Фадеев, возникала возможность приделать бедняку рыжую бороду, а у кулака убрать толстый живот и приписать любовь к детям. Сущевый кинематографический ад, путь к нему был бы вымощен иллюстрациями идей, чаще всего высоконравственных и политически безукоризненных.

Впрочем, никакое адское пламя не сумело бы выжечь фильмы-иллюстрации из памяти зрителя с той неумолимой радикальностью, с какой это сделало время.

Скорбные размышления на эту тему возникают всякий раз, когда знакомишься с фильмами доказующего примера.

Сомневается ли советский человек в самоотверженности, отваге и нравственном величии рабочего класса Советской страны? Разумеется, нет. Но, быть может, эта сторона жизни неспособна его заинтересовать? Конечно, способна! Так почему, пока об этих вопросах идет речь в фильме «Петр Рябинкин», теряешь к ним интерес и, что уже совсем убийственно, чувствуешь себя способным усомниться в том, во что веришь в жизни?

Ответ один: беда этой и подобных ей картин в том, что режиссеры порой неверно, упрощенно, а подчас вульгарно представляют себе идейную сущность искусства и не задумываются глубоко над тайной волшебства, которое претворяет правду жизни в художественную правду.

Искренне желая служить в киноискусстве передовой идейности, иллюстраторы передовых мыслей устраняют из своего творческого обихода понятие поэтической идеи. Но ведь только оно способно прояснить сложную взаимосвязь неразрывно сплетенных в художественном образе элементов. Лишь условно можно их перечислить порознь — это стремление к истине в процессе познания действительности и ее оценки; это владеющие художником любовь, скорбь, радость, ненависть, дополняющие строгую объективность изображаемого живой страстью; это накопления жизненного опыта, отцеженные временем, опосредованные авторским мировоззрением и высоко взметенные фантазией.

Такова основа, на которой проявляется способность художника сообщать объективное выражение своему восприятию действительности — изображать ее такой, какой он ее видит, слышит и осмысливает. Эссенция этого художественного освоения мира и образует поэтическую идею произведения, его «чувствуемую мысль», если воспользоваться великолепной терминологией Маяковского. Поэтическая идея

адресуется ко всему душевному строю человека. Ее сила заключена не только в умении объяснить и доказать, но также в способности толкнуть на непосредственное действие, на вдохновенный порыв, когда воедино сливаются в человеке расчет, решимость и могучее чувство.

Только такому искусству подвластен человек. Поэтические идеи служат истоком этой власти. Они не отделены непреодолимым рубежом от идей философских, рассудочных, отвлеченных, но не равносильны им, к ним не сводимы и обладают своей особой, многослойной и прежде всего эмоциональной силой воздействия на людей.

В этой связи настораживает распространенный взгляд на художественное произведение как на образное воплощение идеи. В сущности, он означает, что «бесплотную» сначала идею художник облекает «плотью». Но ведь это и есть противоречащее реалистическому методу иллюстративное оформление «мыслей получше».

Поэтическая идея способна жить и развиваться лишь на почве объективного отражения жизненной реальности. Но и объективное не существует в искусстве вне субъективного — вне отношения художника к действительности.

Произведение обретает черты подлинного искусства, когда оно представляет собой процесс познания жизни и формирует вывод как неотвратимое следствие свершающегося перед зрителем открытия мира. Если же автор, как в приведенных примерах (фильмах «Мальчики» и «Молодые»), подгоняет реальный материал жизни к нужному выводу, тогда другое дело — тут уже иллюстрация.

Меньше всего это открыто оспаривается. Просто такое понимание вопроса старательно обходится практикой в тех частных случаях, когда прибегнуть к нему представляется обременительным. Тогда все тонкие соображения об особенном характере идейности искусства с грубоватой прямоотой отбрасываются в сторону. На смену приходит «воплощенная идея», в чем-то сходная с заранее известным ответом, для получения которого подвешиваются условия задачи. Предназначенный утвердить отвлеченную мысль как истину, скомбинированный для этой цели сюжет представляет собой драматизацию искусно подобранных доказательств.

Это направляет работу автора над складыванием сюжета в сторону произвольного сочинительства. Совершенно неизвестно, например в «Молодых», почему так неоправданно пассивны жених героини и ее мать. Это несколько не следует из их характеров, но так надо сюжету. Иначе он не сложится.

Не так у Герасимова. Размышляя на тему о любви к человеку, он мысленно подыскивал нужных ему для этого героев. И увидел Калмыкова. А уж тот повел его своим путем: взял да через полтора часа от начала знакомства с Марией предложил ей себя в мужья. Это не очень-то вязалось с задуманной темой, но вполне соответствовало характеру Калмыкова и вместе с тем направляло поиски сюжета в сторону, хотя и не далекую от намерений автора, но все же иную.

То, что характеры оказывают решающее влияние на окончательное складывание сюжета, не раз заставляло драматургов менять намеченные ими планы. О том, как «бунтуют» рожденные автором характеры, чудесно рассказал в «Золотой розе» К. Паустовский. Не менее образно поведал об этом и А. Толстой. По его выражению, раз намеченные автором персонажи превращаются в джинов, выпущенных из бутылки. Обретя самостоятельность, персонажи уверенно увлекают автора за собой. Так создается подлинно художественное произведение — по тем же законам, по каким движется жизнь.

О себе А. Толстой писал, что в разгаре работы он не знает, что скажут его герои через пять минут. Следя за ними, он испытывал удивление. А. Толстой ссылаясь при этом не только на себя, но также на Флобера, который, когда писал «Мадам Бовари», не знал, что будет в этом романе, в какую сторону повернет его героиня. Собственный роман был для автора полон неожиданностей. А это и рождает настоящую занимательность. Ею-то уж никак не могут похвастать иллюстраторы: обычно зритель задолго до конца безошибочно угадывает, каков он будет, и уже с самого начала знает, куда клонит автор.

Сочиненный (а не сложившийся) сюжет может быть нерушимо сохранен лишь деспотической волей автора произведения, насилием над характерами действующих лиц. И такое насилие иной раз учиняется по мотивам сохранения идейности фильма.

Фурманов рассказал, что в одном из писем Горький укорял его за то, что он подчас рассказывает как очевидец, но не изображает как художник. Фурманов оправдывался тем, что стремился не столько к художественной, сколько к практической, боевой, революционной цели. Все же в своем ответе Горькому он писал: «Я теперь бы сидел над страницей не час — я сидел бы над нею целую ночь».

Как видите, соображения о практической, боевой, революционной цели своих произведений Фурманов приводил

машкин.

только
превр
снова
со во
редко
ность
недоче
овладе
и дру
Ал
мильц
видел,
попыт
цания.
лить в
венно.
Но
ние, за
Не
жестве
Я т
острую
заостре
нако эт
венных
согласи
новым
Но
ходима
Именно
но-поли
циональ
Тогда
менить
в мире
капитал
новке, к
М. Кау
должно
стическо
бы тенд
ствия бе
противор
искусств
ского ре

только в качестве оправдания, но отнюдь не с тем, чтобы превратить их в теорию, предназначенную защитить и обосновать художественные недостатки. У нас же в кино еще со времен первых послевоенных исторических фильмов нередко проявлялось стремление не только прощать примитивность образного строя, жанровую эклектичность и другие недочеты, рожденные действительно огромной трудностью овладения большой политической темой, но и возводить эти и другие недостатки в достоинства.

Алексей Толстой говорил о своем гениальном однофамильце, что когда тот писал об отвлеченных вещах, то не видел, а думал. Этим осуждалась любая, даже гениальная попытка отделить друг от друга мысль и плод живого созерцания. Художественный образ основан на их единстве. Мыслить видя — и означает мыслить в образах, то есть художественно.

Но это нисколько не похоже на отвлеченное мышление, закрепляемое в наглядных иллюстрациях.

Не следует поэтому пытаться оправдать нарушения художественности стремлением к публицистичности.

Я тоже — за публицистическую остроту, понимая под нею острую актуальность темы, страстность рассказа и боевую заостренность тенденции, вытекающей из произведения. Однако это не должно служить средством прикрытия художественных недостатков идейно значительной темой. Нельзя согласиться с попыткой освободить себя от подчинения основным требованиям образного освоения мира.

Но ведь ясная, четкая классовая позиция автора необходима? Открытая тенденциозность нужна? Да, конечно. Именно поэтому-то недопустимо добиваться боевого идейно-политического звучания фильма за счет утраты им эмоционального воздействия, художественной силы.

Тогда, быть может, необходимо все же что-нибудь изменить в законах реалистического искусства сегодня, когда в мире идет идеологическая борьба между социализмом и капитализмом? Ведь мы живем не в той социальной обстановке, которая существовала в дни, когда Ф. Энгельс писал М. Каутской свое известное письмо. Не устарело ли, не должно ли быть пересмотрено основополагающее для реалистического искусства утверждение Энгельса, требующее, чтобы тенденция сама по себе вытекала из положения и действия без особого указания на это со стороны автора? Не противоречит ли такое требование открытой партийности в искусстве и боевой тенденциозности метода социалистического реализма?

Нет, конечно. Не может быть и речи о том, чтобы «вытекающую» тенденцию противопоставлять «открытой». Энгельс в том же письме к Каутской подчеркивал свое сочувствие «ярко выраженной» тенденциозности. Но он возражал против такой ее формы, которая служит автору средством засвидетельствовать свои убеждения перед всем миром, публично заявить о них. Эти убеждения, следовательно, являются в реалистическом искусстве точкой зрения автора на изображаемый предмет, а не самим предметом.

Таким образом, точка зрения автора на действительность придает строго определенный смысл воспроизводимой картине жизни и вытекает из этой картины как идея произведения.

Нужно ли добавлять, что под авторской точкой зрения необходимо, разумеется, понимать не умозрительную заданность, а всю сложную сферу мыслей, взглядов, чувств, настроений в их индивидуально присущем автору неповторимо своеобразном проявлении.

Право же, в нашем искреннем стремлении к подлинной идейности мы проявляем иной раз изрядную долю наивности. Не умея из-за нехватки и недостаточности запасов жизненного и политического опыта использовать реалистический метод для создания впечатляющей картины мира, не владея умением озарить эту картину поэтическим светом большой и прекрасной мысли, не обладая даром так выразить эту мысль, чтобы она увлекала за собой зрителя, мы начинаем «подправлять» реалистический метод. Нетерпеливо пытаемся обойти его трудности, упростить творческий процесс, усовершенствовать результат, не устранив причин, вызвавших его несовершенство.

Да, сегодня изменившаяся в мире обстановка, обостренная идеологическая борьба требуют от автора еще более ясной, отчетливой и передовой точки зрения на действительность, чем во времена Энгельса. Но требуют этого, а не замены реалистических принципов саморазвития характера и самодвижения жизни произволом субъективных поползновений автора, какими бы идейно чистыми ни были его намерения.

* * *

Борьба за идейность нашего искусства — это одновременно борьба за его высокую художественность. Тесная связь с жизнью своего народа не нужна тем, кто выискивает в действительности лишь конкретные примеры, подтверждаю-

щие ту или иную мысль. В огромном многообразии явлений жизни всегда можно без особого труда выискать нужное автору независимо от объективной правильности его взглядов. Любую мысль можно оснастить жизненным материалом. Это, между прочим, доказали многие ошибочные произведения — они, как правило, основаны на одностороннем нанизывании искусственно подобранных фактов, предназначенных обосновать предвзятую мысль. Вот почему понимание художественного творчества как оформления мыслей глубоко ошибочно.

Рождаемый таким взглядом метод обращения искусства с действительностью ненадежен. Просторы, открываемые им субъективизму художника, становятся безбрежными. Отсюда берут свое начало две полярные возможности, одинаково далекие от подлинно честного творчества: охаивание нашей действительности и ее сусальное подслащивание.

Тесная связь с народной жизнью нужна художнику для того, чтобы избежать предвзятости, узости, односторонности. Она помогает видеть действительность во всей ее полноте и в свете преобразовательных стремлений и целей народа, строящего коммунизм.

Из всего этого хочется сделать вывод: воплощение тенденции всегда может стать источником субъективных отклонений от подлинной правды жизни. Тенденция же, вытекающая из произведения, в котором правдиво, честно и вдумчиво воссоздана глубоко изученная художником народная жизнь, — становится поэтической идеей, способной глубоко и надежно впечатлять зрителя.

Нередко можно услышать, что фильм поругивают за слабость художественного качества, но похваляют за правильно занятые автором идейно-политические позиции. И зачисляют такой фильм в кинематографический актив. Посредственные практики к этому притерпелись, несмотря на яростные протесты передовых теоретиков. Последние исходят из того, что произведение искусства целостно. И они, конечно, правы.

Однако это вовсе не означает невозможности выделения художественности как объекта специального анализа. А такой анализ крайне необходим. Особенно, когда целью его является выяснение отдельных качеств, совокупность которых и составляет понятие художественности фильма.

Но пусть даже явление художественности взято для исследования «отдельно», оно все равно неизбежно предстанет в своем нерасщепимом слиянии со сферой идейности, авторского мировоззрения и своего объективного общественного

смысла. Все дело лишь в выборе точки зрения — аспекта, в котором рассматривается исследуемый вопрос.

Напомню слова, сказанные Гамлетом в сцене на кладбище:

Державный цезарь, обращенный в тлен,
Пошел, быть может, на обмазку стен.
Персть, целый мир страшившая вокруг,
Платает щели против зимних вьюг.

Посмотрим на эти стихи со стороны «чисто» художественной. Они сообщают печальное ощущение непрочности, переменчивости всего земного. Если даже не искать в них большего, они пленяют поэтическим могуществом воздействия на эмоциональное состояние человека. Но вот что о них писал в одном из своих писем А. П. Чехов: «Сегодня я охотно верю Боклю, который в рассуждениях Гамлета о прахе Александра Македонского и глине видел знакомство Шекспира с законом обмена веществ, т. е. способность художника опережать людей науки». И Чехов, размышляя по этому поводу, писал о гигантской, чудовищной силе, которую способно родить слияние чутья художника и мысли ученого.

От себя добавлю: объединенные в творчестве таланта, они создают художественный образ, о котором и пойдет речь.

Ху

Художественность

Образность

Стало знаменитым и общеизвестным принадлежащее Белинскому высказывание, что художник (в широком значении этого слова) «мыслит образами». Но как это часто бывает с восприятием классических истин, они действуют несколько гипнотически, не столько пробуждая потребность к углубленному анализу соответственного вопроса, сколько успокаивающе закрывая его.

В данном же случае дело выглядит особенно простым. Ведь каждый более или менее образованный человек представляет себе, пусть в самых общих чертах, что такое художественный образ. И поэтому так важно, чтобы внезапно возник толчок, возвращающий задремавшей мысли инерцию движения.

Вот какое соображение хочется привести в этой связи.

Метафоризм

В одном из своих выступлений поэт и переводчик Лев Озеров привел поразившее меня высказывание Бориса Пастернака о метафоризме. Озеров отметил, что речь там идет не столько о свойствах метафоры, сколько о природе образности. Я прочитал «Заметки о переводах шекспировских трагедий» Пастернака и понял, насколько прав Л. Озеров, — действительно, то, что в «Заметках» отнесено к метафоризму, имеет более широкое значение: это своеобразное, неожиданное и патетичное определение художественной образности. В таком качестве я его и приведу, сохранив кавычки, хотя и заменю для наглядности слово «метафоризм» из оригинала словом «образность». Тогда высказывание Б. Пастернака прозвучит так: «Образность — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть

на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Образность — стенография большой личности, скоропись ее духа».

С огромной выразительной силой обозначены здесь необъятные аккумулирующие возможности образа, емкость его значений, его художественная многомерность, его смысловая и эмоциональная вместительность, его способность выходить далеко за пределы однозначной буквальности в область многозначного поэтического смысла.

Оттолкнувшись от такого понимания, попробуем уяснить что представляет собой процесс мышления художественными образами.

Не так уж трудно составить о нем общее, умозрительное представление. Но когда речь идет о явлениях искусства, этого мало. Здесь требуется нечто большее: убедительная конкретная наглядность. Ее возникновению во многом могло бы помочь знакомство с итогами самонаблюдения художника. Но об этом художники пишут мало и скудно. Тем большее значение имеет превосходно описанный Михаилом Булгаковым в «Театральном романе» процесс художественного мышления героя — Сергея Леонтьевича Максудова. Хотя об этом говорится от имени Максудова, нетрудно понять, что во многом его мысли и душевное состояние принадлежат самому Булгакову. Это превращает рассказ Максудова в надежное свидетельство.

Лампа под абажуром

Годы нэпа. Герой романа Максудов — мелкий сотрудник ведомственной газеты. Он ненавидит эту работу, так как чувствует в себе писательское призвание и хотел бы отдаться ему целиком.

По ночам Максудов пишет роман. «Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна, — вспоминает Максудов. — Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете».

Это были воспоминания о прошлом.

«Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен».

Неужто же, однако, все дело лишь в голом видении, рожденном воспоминаниями? Нет, конечно.

Прошрое всплыло в памяти и стало материалом художественного воображения. У таланта оно самодвижущееся и лишь частью вполне осознанное, а в чем-то инстинктивное. Тем не менее рожденные воображением образы движутся, пусть не всегда отчетливо, в направлении мыслей, осевших в сознании художника. Да и то случается так иногда не сразу. Часто вначале все происходит как бы совершенно произвольно. На стадии замысла рожденные воображением художника картины проносятся подчас хаотично, бесформенно. Лишь постепенно они вступают в связь с владеющей художником мыслью. Из частных мотивов образуется главная мелодия.

Разумеется, это различно происходит у людей разной творческой индивидуальности. У одних организующее сознательное начало, следование намеченному замыслу, имеет большее значение, у других преобладает произвольность. Но это всегда тройственный (в неодинаковых и меняющихся пропорциях) союз воображения, чувства и разума.

Таковы особенности движения творческой мысли, которые необходимо учитывать и в данном случае, видя в том, что рассказывает Максудов, мышление художественными образами. На свет их выносит процесс формирования общей картины. В ней до поры до времени остается еще много темных мест, ее общий смысл существует лишь как смутная догадка художника, как неясное предчувствие общего. Но это и не случайное нагромождение, как может показаться.

Почему, например, начиная писать роман, Максудов из бесконечного ряда вещей извлек именно лампу с абажуром, почему пытался описать, как поблескивает под ней бок рояля? И когда это не получилось, почему упорно продолжал свои попытки? Раз проявлено столько упорства, значит, выбор описываемого предмета не случаен?

Конечно, нет. Даже на этой стадии можно догадаться, что речь идет о стремлении создать образ привычного уюта, обжитой жизни. И чтобы достигнуть этой цели, необходимо было постараться очень точно изобразить, как именно поблескивает бок рояля под лампой с абажуром. Ошибешься, не достигнешь нужной, высшей меры выразительности и описание останется в области необязательной информации — художественный же образ обжитого быта не состоится. Настроения не возникнет.

Впрочем, даже при удаче это будет лишь эмбрионом образа, его зачатком. В данном случае за дальнейшим его развитием можно проследить: он оказался нужен уже не Максудову, а самому Булгакову в романе «Белая гвардия».

Там «бр
в ансам
ными шк
Это обр
детство.

Пото
ру, перв
гнезда з
образное
силу.

Хаос
тивнее с
тор не м
когда. Н
священн
вестности
пусть во

Тепер
многими
ный обр
сказател
своей ко
волическ
воздействи
процесса

Чтоб
формули
единенны
мета вре
щая ош
тени — с
мирован,

Таков пр
Нелеп
В кино т
сутствие
лее наро
принимал
Как обра

Сдела
с той ж
ным изл
добиться
мой ассо
источник

Там «бронзовая лампа под абажуром» впервые появляется в ансамбле с часами, бьющими башенным боем, и «книжными шкафами с Наташей Ростовою и Капитанской дочкой». Это образ родного гнезда Турбиных. Здесь протекло их детство.

Потом через много лет, в грозном 18-м году, спасая шкуру, первым, как крыса с тонущего корабля, бежит из этого гнезда за рубеж муж Елены Турбиной — Тальберг. И здесь образное значение лампы под абажуром обретает большую силу.

Хаос укладки. В комнате неряшливо, противно. Еще противнее становится, когда абажур сдернут с лампы. Тут автор не может удержаться, чтобы не остеречь читателей: «Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысёй побегом на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут».

Теперь, после приведенного примера, мы можем вслед за многими теоретиками искусства повторить, что художественный образ символичен и, во всяком случае, всегда индизказателен (метафоричен). Лампа под абажуром, не теряя своей конкретной предметности, одновременно служит символическим обозначением привычных устоев, гибнущих под воздействием революционной устремленности исторического процесса.

Чтобы хоть немного смягчить сухость этой схематичной формулировки, я хочу напомнить о многих значениях, объединенных в привлекавшем наше внимание образе: это и предмет времени, и знак социальной среды, и деталь, рождающая ощущение семейного уюта, и скромное сокровище в тени — сферы личной. Потом тот же образ, будучи деформирован, служит депоэтизации непрочного мира Турбиных. Таков пример «метафоризма» в действии.

Нелегко дается многомерность литературного образа. В кино трудности возрастают. Как добиться того, чтобы присутствие лампы на экране не было назойливым, а тем более нарочито подчеркнутым? И вместе с тем чтобы она воспринималась образно, как знак семейного уюта и покоя? Как образ времени и среды?

Сделать так, чтобы в сознании зрителя это отложилось с той же ясностью, какая может быть достигнута словесным изложением, невозможно. Да и не нужно. Достаточно добиться необходимого настроения и хотя бы едва ощутимой ассоциативной связи между душевным состоянием и его источником. Чтобы это осуществить, было бы над чем по-

работать творческой мысли режиссера, оператора и художника. Беда не в том, что это трудно, а в том, что у режиссера-буквалиста лампа осталась бы лишь предметом квартирной обстановки. Ничего не сказал бы ему сдернутый с нее абажур. Да едва ли такому режиссеру пришло бы в голову обратить внимание на эту деталь: ведь она «не движет действия».

Между тем она его не только движет, но помогает направлять в новое русло. Это бы понял режиссер-художник. И он зажегся бы стремлением превратить разлившийся по комнате безжалостный рассеянный свет в эмоциональный отклик на драматическое прекращение привычного и наступление неведомой угрожающей новизны.

* * *

Кажется, довольно уже накоплено объяснений и примеров, предназначенных пояснить, что такое образность. Была также сделана попытка с помощью этого понятия раскрыть сущность художественности. И все же я боюсь, что, приведись читателю дать объяснение обоим терминам, он был бы поставлен в затруднительное положение.

Во всяком случае, подобную затрудненность испытывал я до тех пор, пока практика не пришла мне на помощь. Вот почему, быть может, имеет смысл в дополнение к несколько отвлеченным объяснениям рассказать об одном из жизненных эпизодов, возникшем на этом пути.

Речь пойдет о ранней поре моей длительной дружбы с Юрием Карловичем Олешей, когда мне выпало счастье наблюдать воочию рождение художественности. Это поразительное явление предстало передо мной в своей живой наглядности.

Хочется, чтобы таким же увидел его и читатель. Для этого мне понадобится более свободная, чем до сих пор, форма изложения. К ней я и прибегну.

II
«Пр

Длите
в моей
как о
дости
обаяни
ливый
и юмо
ловече

Юр

ния я
ленног
без уст
лое. Н
зу же
ретало

Это

Слушат
Пришед
складна
звук ро
собно б
работат
ника, и
го творч

Так

зовать
мел я э
дет речь

В сер

ление по
рия не
что я с

II

«Претворение воды в вино»

Длительная дружба с Юрием Карловичем Олешей заняла в моей жизни совершенно особое место. О ней я вспоминаю как о выпавшем на мою долю бесценном благе. Много радости принесло мне общение с этим человеком огромного обаяния, неповторимо своеобразным, блистательно талантливым и как бы сотканным из солнечных лучей поэзии, ума и юмора. Ко всему этому был он весел, добр и глубоко человечен.

Юрия Карловича при всех сменах его душевного состояния я запомнил как человека радостного и неизменно оживленного. Казалось, мысль его не знает отдыха и работает без устали. Все для нее могло стать темой — великое и малое. Но то, на что она была направлена, оказывалось сразу же по-особенному интересным, новым, неожиданным, обретало краски яркие и свежие.

Это делало Олешу привлекательнейшим собеседником. Слушать его было ни с чем не сравнимым наслаждением. Пришедшая на память дневниковая запись Толстого, нескладная витрина продмага, донесшийся из открытого окна звук рояля, странное лицо встречного прохожего — все способно было разбудить воображение Олеси. Оно начинало работать, я заворожено принимал к словам моего собеседника, и мне начинало казаться, что волшебство поэтического творчества свершается у меня на глазах.

Так оно, конечно, и было. Мне выпало счастье присутствовать при рождении живой поэзии. Но в полную меру сумел я это оценить лишь в обстоятельствах, о которых пойдет речь.

В середине 30-х годов мною овладело настойчивое стремление поставить антифашистскую картину. Готового сценария не было. Найти автора я не сумел. Но мне казалось, что я смогу написать для себя сценарий сам. Я довольно

хорошо знал дофашистскую Германию, долго там жил. У меня был приличный опыт постановочной и сценарной работы. Остальное должна была довершить увлеченность.

Трудился я действительно с полной отдачей сил и довольно скоро работа приблизилась к концу. Вот здесь-то и наступил момент, когда внезапно мои радужные надежды сменило гнетущее разочарование. То, что я написал, показалось мне на редкость неудачным. Сценарий получался грубо информационным, иллюстративным. В нем отсутствовала жизнь. Это был идеологический скелет. Пока я работал, увлеченность мешала мне узреть несчастье в полном объеме. Теперь же почти законченная работа предстала предо мной во всей своей катастрофической неприглядности.

Итак, все рухнуло, и я готов был отказаться от своего замысла. Но под развалинами шевелилось что-то живое: тема, фабула, в которой она могла быть выражена, уцелели. Только требовали для своего использования более искусных рук. Необходимо было умение выражать мир поэтически обобщенно. Быт и проза тут не годились. Для них не хватало знакомства с нацистской Германией. Не из чего было черпать художественные подробности, выразительные детали. А без них изображение жизни выглядело плоским, примитивным. Приподнять идею и тему над бытом я не мог. Это сумел бы только писатель «типа» Олеши. Я стал мысленно перебирать кандидатуры. Но в голову ничего не приходило, и я приуныл. Внезапно меня осенила простая мысль: «А почему, собственно, нужен писатель «типа» Олеши, а не сам Олеша?»

И я ринулся к телефону.

За столиком у широкого окна
(Созерцание творчества)

Вот при каких обстоятельствах произошло наше первое деловое свидание. Оно состоялось в кафе «Националь». Во второй половине 30-х годов это было привычное место встреч писателей, кинематографистов, актеров. Здесь в дневные часы можно было застать видных представителей художественной интеллигенции. Других посетителей днем было мало. За столиком шли оживленные разговоры о новых произведениях литературы, о фильмах и спектаклях. Выносились приговоры, шла оживленная котировка художественных ценностей. Олеша был завсегдатаем этого своеобразного дневного клуба. Я тоже. Мы были знакомы друг с другом, но не очень близко.

И вот
Карлович
смастывает
Должны
из причин
фе. Здесь
Москвы.
Кремля.
ло видно
ощущалось
уровне тр
правах «ск
Это и
внимания
ла стало
цы и интер
— Так
всегда сок
объясняю
ет отклоня
Теперь
мне похожи
бородок кв
Но в серье
титесь стол
голову иду
ного сходст
рачность, у
существовали
Олешу пох
Моцарта,
сочетание
ного склада
Олеши.
Тем вре
— То,
Я протя
ня был так
накинутой
мому остро
к ней отнес
Карлович
продлится
Не тут-т
Начался ве

И вот я в «Национале». На этот раз по делу. Юрий Карлович сидит за одним из столиков у широкого окна, просматривает газету, пьет кофе.

Должно быть, именно эти широкие окна явились одной из причин, почему «Националь» был предпочтен другим кафе. Здесь с особой силой проявлялся «эффект присутствия» Москвы. Сквозь зеркальные стекла видны были очертания Кремля. Рядом простиралась огромная площадь. Неба было видно не по-городскому много. В самом же кафе приятно ощущалось обилие дневного света. Столики находились на уровне тротуара. Сидя у окна, можно было наблюдать на правах «скрытой камеры» движущийся поток жизни.

Это и сейчас сохранилось, но уже не обращает на себя внимания — видеть жизнь улицы сквозь целые стены стекла стало привычным. Тогда же прелесть объединения улицы и интерьера чувствовалась острее.

— Так в чем же дело, Мачик? — спрашивает Олеша, как всегда сокращая мою фамилию. Я довольно многословно объясняю ситуацию. Заскучавший Юрий Карлович начинает отклонять беседу в сторону других тем.

Теперь, когда я вижу Олешу совсем близко, он кажется мне похожим на Бетховена — черты его лица резковаты, подбородок квадратен. Это может быть свойством многих лиц. Но в серых глазах Олеси — больших и прекрасных — светится столько юмора, душевной тонкости и таланта, что в голову идут только сравнения с гениями. Впрочем, духовного сходства с Бетховеном у Олеси не было никакого: сумрачность, угрюмость и строгая суровость начисто у него отсутствовали. Живость, открытость, легкость, веселость делали Олешу похожим, скорее, на другого музыкального гения — Моцарта, — точнее — на пушкинского Моцарта. Странное сочетание бетховенской внешности и моцартовского душевного склада было одной из резко обозначенных личных черт Олеси.

Тем временем наш разговор за столиком продолжался.

— То, что вы написали, при вас? — спросил Олеша.

Я протянул ему свою неудавшуюся рукопись. Вид у меня был такой, словно я передавал конец веревки от петли, накинута на мою шею. Если написанное внушало мне самому острую неприязнь, можно было себе представить, как к ней отнесется Олеша. Оставалось утешаться тем, что Юрий Карлович сразу же погрузился в чтение. Значит, пытка продлится недолго и решение последует сегодня же.

Не тут-то было. К столику подошел кто-то из знакомых. Начался веселый разговор. Олеша отложил мою рукопись.

Знакомый присел. Разговор набирал темпы, делался все оживленней и веселей. Конца ему не предвиделось. Знакомый сделал официантке заказ. Мне ничего не оставалось, как последовать его примеру. Я горестно поглядывал на свою рукопись. Прочтено было, видимо, не более трети.

Возникла одна из тех ситуаций, которым в меняющихся вариантах суждено было не раз повториться. Но в тот раз все для меня происходило впервые. Я злился, страдал, без всякой охоты глотал заказанную яичницу, но решил не отступать. Прошло часа полтора. За это время Олеша умудрился все же дочитать мою рукопись. Как человек деликатный и добрый, он не стал распространяться, но лишь наотрез отказался от соучастия.

Тщетно, хоть и с большим жаром, объяснял я, что прошу все начать заново и нисколько не претендую на соавторство.

— Тем более! — сказал Олеша, и я понял, что перспектива увеличения объема работы отнюдь не увлекает его.

Во время дальнейшего разговора выяснилось немаловажное обстоятельство: непоколебимая решительность Олеша, ввергнувшая меня в отчаяние, была кажущейся. За ней скрывалась мягкая уступчивость человека, сникавшего при одной мысли, что он способен причинить кому-либо неприятность, доставить хлопоты.

В дальнейшем, каюсь, я не раз в интересах движения дела пользовался этой слабостью. Впрочем, она имела свои пределы.

Деликатный и уступчивый, Олеша становился решительным и агрессивным с людьми, вызывавшими в нем враждебность.

Он остро ненавидел пошлость и обывательщину. Почуввав их в людях, он резко менялся: становился придирчив, насмешлив, начинал смешно хорохориться, держал себя подчеркнуто надменно, вызываясь. Тут он был непримирим. Перспектива шумной ссоры не останавливала его.

Помню, сидел он однажды недалеко от компании нескольких не в меру удачливых и столь же развязных кинематографистов. Они шумно пировали. И тут Олеша стал время от времени каким-то немислимим петушиным фальцетом выкрикивать: «Вот «Чапаев» — это картина». Пир недостойных был отравлен, и они поспешили удалиться.

По счастью, как ни невероятно далек был уровень моей рукописи от эстетических требований Олеша, он увидел в ней, хотя и неудачную, но честную попытку возвысить голос гнева и протеста, рассказав с экрана о чудовищной сущно-

сти нацизма и геройстве его противников и жертв. Начав с решительного отказа, Олеша под натиском моих энергичных доводов дал согласие, как он выразился, «отредактировать» рукопись. Сначала лицо у меня вытянулось — не о том я мечтал: в глубине души я надеялся, что уговорю Олешу написать для меня новый вариант сценария. Но, сообразив, какого «редактора» обретаю, приободрился.

Было решено, что моя рукопись будет принята за черновую основу.

— За рабочую гипотезу, — резюмировал я.

Это была моя первая оплошность. Олеша приумолк. Я почувствовал, что сделал ложный шаг, но совершенно не понимал, в чем он заключается.

Разговор продолжался. И тут мной была допущена вторая оплошность.

— Да, да... — сказал я, — сейчас сценарий очень фрагментарен. Надо концентрировать обстоятельства вокруг главной коллизии...

Я осекся. Олеша смотрел на меня изумленно и осуждающе. Я почувствовал, что краснею, хотя все еще не понимал, в чем состоит моя вина.

— И давайте, Мачик, условимся, — сказал Олеша, как бы продолжая прерванный разговор, — на вас будет лежать конструирование хрии и синопсиса. Согласны?

Вот оно в чем дело! Все прояснилось: мои «тенденции», «фрагментарен», «коллизия», «рабочая гипотеза» не прошли даром — «синопсис» и «хрия» были отменены. Юрий Карлович терпеть не мог демонстративного наукообразия. В частности, не выносил греко-латинской искусствоведческой терминологии. Долго еще при встрече со мной Олеша осведомлялся:

— Ну как обстоят дела с хрией?

И прощаясь:

— Не забывайте о синопсисе!

Так прошел день первой деловой встречи с человеком, дружба которого оставила неизгладимый след в моей жизни. Было условлено начать работу завтра же.

— А где мы будем работать? — спросил я.

— Встретимся здесь в одиннадцать, — сказал Олеша и стал подниматься из-за столика.

Мне показалось, что я не получил ответа на заданный вопрос, но повторять его не стал — договоримся завтра.

Договариваться не пришлось. Когда на следующий день я пришел в кафе «Националь», Олеша сразу же приступил к делу. Работа началась все за тем же столиком у окна.

Здесь она продолжалась много месяцев и здесь же закончилась, когда был написан сценарий «Вальтер»*.

Итак, работа началась.

— Кто такой наш Вальтер? — спросил Олеша.

— Герой фильма. Молодой немецкий рабочий. Хороший парень. Добряк. Демагогию фашистов принимает за чистую монету. В дальнейшем жизнь ему за это жестоко мстит... Он попадает в концлагерь...

— А Пауль?

— Коммунист. Умный, честный, смелый...

Подошла официантка. Пришлось прерваться и сделать заказ. К Олеше официантка относилась как к завсегдатаю. Она стала рассказывать ему довольно длинную историю о вполне трезвом посетителе, который пришел с улицы в ночной пижаме и не хотел уходить, считая, что одет нормально. Сам мэтр его уговаривал.

— Они друзья? — спросил Олеша, уже обращаясь ко мне.

— Кто? — удивился я.

— Вальтер и Пауль.

— Ах, да... — я спохватился. — Друзья. К тому же им нравится одна и та же девушка — Мари.

— А ей?

— Ей нравится Вальтер. Хотя она понимает, что Пауль гораздо умнее и серьезнее.

— Я подозревал, что это так. Но то, что у вас написано, сбilo меня с толку. Страниц тридцать вы вращаетесь вокруг этой тройки. Тут и встреча в пивной, и объяснение на заводе, и сцена в подполье, и поездка за город... И еще что-то. А для чего?

— Как это «для чего»? — хотел было возразить я. — Это же экспозиция! — Проклятое слово чуть было не сорвалось с уст, но я вовремя спохватился. Впрочем, продолжать беседу все равно было уже невозможно: некий молодой человек подошел к Олеше и стал ему показывать отчеркнутые в книге места. Оба обменивались репликами и смеялись. Я же печально продолжал думать о своем:

«Конечно, моя экспозиция (про себя я мог пользоваться этим словом) невероятно затянута. Но что же делать? То, что Вальтер любит Мари, показать надо? Еще бы! Вот для чего «Поездка в Шлахтензее». То, что Вальтер и Пауль — рабочие ребята и друзья, зритель знать должен? А как же!

* Он опубликован в журн. «Звезда», 1937, № 4. Фильм, который я по нему поставил, получил в прокате название «Болотные солдаты».

Вот для чего сцена «На заводе». А сцену «Встреча на Курфюрстендам» разве выбросишь? Ведь без нее будет непонятно, что Пауль тоже любит Мари».

Одна за другой вспоминались написанные сцены. Они были скучны, иллюстративны, вялы, но бесконечно необходимы. Например, вычеркнул я было сцену «В унтергрунде», но тогда стало неясно, как Мари относится к Вальтеру, что она думает о Пауле. Пришлось восстановить. Конечно, можно обойтись без сцены «У обезьяньей клетки». Но лишиться ее жаль: она-то как раз забавна. Пожалуй, единственная, которая удалась. К тому же без нее будет непонятно, знает ли Вальтер, что Мари знакома с Паулем? Разумеется, начало чудовищно разрослось... А что же делать?

Все это я хотел сказать Олеше, но увидел, что он пишет. Может быть, чтонибудь относящееся к нашему сценарию? Я затаился, чтобы, чего доброго, не помешать. Но разве в этом проклятом кафе можно работать? Официантка стала расставлять на столике заказанный завтрак. На этот раз она делала это молчаливо и очень бережно, минуя ту часть территории столика, которая нужна была Олеше для работы.

Олеша писал. По временам он отрывался от своих листов и смотрел на простиравшееся за окном небо. Потом снова принимался писать. Почерк у него был очень красивый, почти каллиграфический. Иногда Юрий Карлович останавливался и, немного подумав, старательно обводил карандашом несколько строк и аккуратно их заштриховывал. Грязи, помарок, вписанных слов в его рукописях почти не было. Листки казались по-утреннему умытыми, свежими и чистоплотными.

Я любовался этим человеком. Он был поразительно красив, когда работал: покоен и задумчив. Немного грустен.

— Работаем, Юра? — раздался чей-то резкий, бесцеремонный окрик. Я вздрогнул. Мне захотелось вскочить и ударить негодяя. Но Олеша и ухом не повел. Он продолжал писать.

— Ну-ну, не будем мешать! — слышался тот же, но, по счастью, уже удаляющийся голос.

У меня отлегло от сердца: на этот раз опасность миновала. Но ненадолго. Появился вчерашний знакомый. Он был порядочный человек — увидев, что Олеша работает, прошел мимо. Но Юрий Карлович уже заметил его и окликнул. Отодвинул листки и карандаш, потянулся. Потом, протянув мне кипу небольших — в полстраницы — листов:

— Вот вам, Мачик, начало... Потом я перепишу. А пока пейте кофе и читайте.

Он обернулся к своему вчерашнему собеседнику и между ними завязалась беседа. Я держал в руках листки и чувствовал, что отчаянно волнуюсь, хотя не понимал — почему, собственно. Причина, видимо, заключалась в том, что, когда я наблюдал за Олешей во время его работы, во мне возникла слепая, но непоколебимая уверенность, что я присутствую при рождении чего-то прекрасного. Теперь я боялся разочарования и читать начал с трепетом.

Нет, я не разочаровался. Вот что было написано:

«...Они вышли из кафе, где танцевали. Они идут, прижавшись друг к другу. Парень и девушка.

С ними был третий.

Он отстал. Может быть, нарочно.

Он вышел и, увидев их вдали, понял, что они забыли о нем.

Ему стало грустно.

Он стоит и смотрит им вслед. И грустная музыка доносится из кафе.

Они идут.

Остановились.

Оглядываются.

Он идет за ними.

Девушка. Пауль!

Он приближается.

Они ждут.

Девушка. Вальтер... ты ему скажешь?

Вальтер. Почему я?

Девушка. Это твой друг.

Вальтер. По-моему, ты...

Девушка. Почему я?

Вальтер. Он в тебя влюблен.

Третий подошел.

Они молчат.

Пауль смотрит на девушку. На парня.

Девушка. Ну, Вальтер... скажи!

Вальтер. Скажи ты...

Тогда говорит тот, третий.

— Я скажу. (Вальтеру.) Давай руку. Поздравляю. (Девушке.) Давай руку. Поздравляю. Решили пожениться?»

Ограничусь этим отрывком, хотя то, что за ним следовало, обладает не меньшей прелестью. За несколько лет до того, как я впервые прочитал приведенный отрывок, известный психолог Л. С. Выготский написал, что чудо искусства напоминает евангельское чудо претворения воды в вино.

Лишь
в которо
на редк
жении
«Национ
«редакти

Сто слов

В мет
искусство
еще чудес
ее плохое

Итак,
шины лис
что режи
строках п
безмерно
о наилуч
коротеньк
ной одног
го оказал
тридцать
рированны
нутую теп

Так пр
художника
денный от
слова. Все
жено в них

В отрыв
хорошие,
реплик, и
давно воз
ного из д
печаль, и
умен и ск
и прямоду
димо, не оч
выразитель

А чем
тельно устр

* То, что
Между тем эт

Лишь недавно вышла двумя изданиями книга Выготского, в которой содержится эта метафора. Она показалась мне на редкость удачной. И сразу же предстал в моем воображении Олеша, работающий за столиком у широкого окна «Националя», и вспомнился отрывок, положивший начало «редактированию» Юрием Карловичем моей рукописи.

Сто слов

В метафоре Л. С. Выготского жизнь уподобляется воде, искусство — вину. В данном же случае претворение было еще чудесней, ибо водой олицетворялась даже не жизнь, а ее плохое письменное изображение.

Итак, более тридцати лет назад, получив первые Олешины листочки, я их читал и перечитывал и был счастлив, что режиссерские надежды получают опору в прекрасных строках поэта. В моей рукописи место и время действия безмерно расплылись и разрослись под воздействием заботы о наилучшей иллюстрации замысла. Теперь же, у Олеси, коротенький отрезок времени обрел наглядность, стал картиной одного из важных моментов человеческой жизни. Но этого оказалось достаточно, чтобы вобрать почти все первые тридцать страниц моих намерений, превратить их из иллюстрированных отвлеченностей в жизненную реальность, проникнутую теплом человечности и поэзией.

Так проявила себя емкость образной мысли большого художника. Двадцать семь коротких строк содержит приведенный отрывок. В каждой строке, в среднем, три-четыре слова. Всего — немногим больше ста слов. А как много вложено в них! Они словно наэлектризованы эмоцией.

В отрывке речь идет о троих. Мы узнаем, что они — хорошие, дружные ребята. Несколько слов диалога, пара реплик, и нам становится ясно, что происходит развязка давно возникших отношений: девушкой сделан выбор одного из двух соперников. Отвергнутый старается скрыть печаль, и разве не очевидно при этом, что он мужествен, умен и сдержан. А девушка? Не ясно ли, что она честна и прямодушна? Ну, а счастливый соперник? О, этот, видимо, не очень-то любит себя беспокоить. Все точно, понятно, выразительно.

А чем достигнуто? Отсутствием лишнего*. Оно решительно устранено. Но то, что осталось, заставляет в себя

* То, что лишнее должно быть устранено, звучит здесь как аксиома. Между тем это не всегда так. Мы еще убедимся в этом.

всматриваться, замечать каждую мелочь и проникаться пониманием ее значения. Будь сказано и сделано чуть больше, и проникновение в смысл происходящего затруднилось бы.

А разве не поразительно совмещение крайней сжатости изображения с ощущением спокойной неторопливости. И то, что Олеша начинает антифашистский сценарий очень интимной лирической сценкой, светлой и грустноватой, тоже очень важно: готовится почва для усиления драматизма, которому суждено возникнуть при столкновении хрупкого мирка с могучими и жестокими социальными силами. А как изящен и музыкален диалог, как элегантно осуществлено сплетение обстановки и происходящего действия. И можно ли не заметить, что изображение человеческих чувств решено средствами высокой поэзии?

Но это уже попытка разложить драгоценное вещество искусства на составные части. А вот добыть это вещество... Здесь властвует чудо. Общаясь с Олешей в процессе работы, я себя чувствовал так, словно нахожусь в стране чудес.

...Вот послан Вальтер в аптеку за лекарством. Он напряжен до предела — у лекарства трудное название, которое необходимо удержать в памяти.

Олешей об этом сказано так:

«Вальтера можно сравнить сейчас с человеком, который, двигаясь под деревьями, пытается сохранить на рукаве один и тот же узор».

У меня в рукописи было написано примерно следующее:

«Вальтер в комнате Мари. Разговаривают шепотом. Ему очень хочется есть, но он пытается это скрыть, хотя невольно поглядывает в сторону стола, на котором загадочно белает прикрытая салфеткой тарелка».

Вот как Олеша отредактировал это место:

«Вальтер стоит у шкафчика.

— Какой странный шкафчик, Мари?

Голос Мари. Ты просто хочешь кушать, Вальтер...

Вальтер открывает шкафчик:

— Ого!

Извлекает консервную банку.

— Это что? О! Это такой соус... И хлеб! Смотри...»

Все стало живым, из описания превратилось в действие, а интонация добродушного юмора сняла налет бытовизма.

Но способность претворять жизнь в искусство есть общее свойство художественного дара. И дело не только в

том, что у Олеси этот дар был особенно велик. Одно свойство (среди ряда других) сообщало творческому могуществу Олеси неповторимую привлекательность: о чем бы он ни писал, на всем лежал отблеск его пленительно своеобразной личности. Олешу неизменно привлекал к себе загадочный мир нерешенных вопросов бытия. В жизни он, словно под строгим секретом, с интонацией огромной значительности сообщал собеседнику свои поэтические гипотезы. К тому же у него было поразительное умение снимать с обычных явлений краску обыкновенности, находить в них необъясненное. Такова была художественная форма, в которую Олеша облакал свою постоянную тему борьбы добра со злом.

Темпераментом поэта он воспламенял обыденное, и оно легким дымком устремлялось ввысь. Каким бы низменным и тусклым ни было явление, в рассказе или под пером Олеси, пройдя сквозь плотные слои его размышлений, оно обретало новые связи. И потому казалось неожиданно новым, нашедшим свое место в мире, заново открытом гуманистической мыслью поэта.

В моей рукописи существовал некий угнетенный нацистами провизор. Он был узником концлагеря, его били, над ним потешались. В этом только и заключалась его сценарная функция. Кроме того, что он был провизором, придумать ему какую-либо конкретность я не мог. Олеша, наоборот, обозначил этого персонажа обобщенней, назвав его аптекарем. Этим он вывел его из быта. Аптекарь может быть персонажем сказки, провизор — нет. Пребывание персонажа на низкой социальной ступени сохранилось. Главное же — это то, что аптекарь приобрел человеческую сущность, выраженную поэтически. Вот одна из его реплик, обращенная к другому заключенному:

«— Я ничего не понимаю, Клаус. С одной стороны, есть аптеки... Клаус, аптека! Это же символ помощи. Человеку продают порошок, когда у него болит голова... А с другой стороны, ночью входят к беззащитным людям убийцы и разбивают им головы».

Еще пример. В кадре — часовщик, человек, казалось бы, совсем уже «сниженной» профессии. Вот каким он предстает в изображении Олеси:

«Часовщик.

Образ кропотливости.

Старик, разбирающий механизмы. Отрицание суеты. Старик, презирующий время.

Ведь сколько понадобится времени на то, чтобы подержать в маленьких шипчиках, хотя бы в течение одной секунды, каждую из этих рассыпанных перед ним микроскопических частиц.

Часовщик ведет себя так, будто он располагает еще многими годами. Как будто он знает, что будет жить вечно».

В жилой части мастерской часовщика — явка коммунистического подполья. Старик находится на страже. Он проверяет пароль у проходящих. Как часто мы видели в фильмах приход на «явку». И всякий раз не содержалось здесь ничего другого, кроме фабульной информации. А вот как это у Олеши:

«Полумрак. Тени. Только стол освещен перед часовщиком.

Часы. Движение маятников.

Сухое шелканье.

Смотрят со стен часы. Кажется, что они смотрят. Циферблат выразителен. Это странное лицо.

Входит Пауль. Спрашивает:

— Ну, как время, старик?

Старик смотрит на Пауля. Откинулся. Сказочный глаз часовщика.

Ч а с о в щ и к. Время?

— Да. Что можно сказать о времени, старик?

— Время еще не пришло! — отвечает старик».

Как много значений в этих отрывках. Обыкновенная, реальная мастерская часовщика. И одновременно нечто уносимое ассоциацией в таинственную сферу времени. Обычный разговор. Он же — иносказательная речь подпольщиков. Жизнь механизмов, отсчитывающих время. Его вечный, непрекращающийся бег. Его кажущийся лик. Пароль, принявший форму изречения.

Потом в той же сцене происходит налет на подполье. Старик гибнет.

«Лежит мертвый часовщик.

Часы идут. Стук часов. Часы быют. Музыкальная фраза. Этот кадр тает.

На тающем кадре появляется надпись:

«ВРЕМЯ ШЛО».

Так одновременно замыкаются два значения сцены — фабульное и поэтическое.

Еще пример.
пиво дежурный
Дальше в сцена
ных. Его зверск
душно, не тратя
вать и калечить
мирно беседует с

«— Быстро в
Давно ли я был
собеседнику ухо).
вает другое ухо)
чинает стареть».

От присутстви
ловеческой обыкн
нет, но достоверн
жется далеко не о

Написанные С
ты здесь не тольк
обнаруживают не
Теперь они «безм
вление окружала
и звяканья, впло
бы, делает художе
этого чудо поэти
глазах еще более

Но почему же
ся тем более непо
требовательность
руживал ненасытн
вершенствовать да
совершенства. Сам
оказалась для мен
ловича законченны
нички. По доброй
одной из них. Что
к хитрости, а иног
тав отнятые или п
Олеше оригинал.

Так вот, несме
работе, Юрий Кар
скучной обстановк
бинетной тоскливо
телен, желание нах
Ему нравилось раб

Еще пример. Концлагерь. Караульное помещение. Пьет пиво дежурный по лагерю. Это жирный и грязный гигант. Дальше в сценарии он будет мучать, истязать заключенных. Его зверская сущность проявится в действии — равнодушно, не тратя темперамента, он станет самолично избивать и калечить людей. Но вот сейчас, сидя за столом, он мирно беседует с подчиненным. О чем же? Послушаем:

«— Быстро время идет. Ох, Вилли, быстро время идет. Давно ли я был молодым? А теперь... Смотри (показывает собеседнику ухо). Видишь? Мох растет. И здесь... (показывает другое ухо). Это что? Старость. Человек с ушей начинает стареть».

От присутствия в этом фашистском громиле налета человеческой обыкновенности он приемлемей зрителю не станет, но достоверней будет. Сама же эта обыкновенность кажется далеко не обычной.

Написанные Олешей строки, которые я приводил, изъяты здесь не только из сюжетного контекста — они ничем не обнаруживают необычной атмосферы, в которой рождались. Теперь они «безмолвны и спокойны», а тогда их возникновение окружала шумная обстановка: громкие споры, звоны и звяканья, всплески смеха — словом, все то, что, казалось бы, делает художественное сосредоточение немыслимым. И от этого чудо поэтического претворения становилось в моих глазах еще более поразительным и прекрасным.

Но почему же все-таки мы работали в кафе? Это кажется тем более непонятным, что Олешу отличала бесконечная требовательность к своему литературному труду. Он обнаруживал ненасытную потребность улучшать написанное, совершенствовать даже то, например, что мне казалось верхом совершенства. Самым тяжелым в нашей совместной работе оказалась для меня необходимость отнимать у Юрия Карловича законченные и многократно им отшлифованные странички. По доброй воле, помнится, Олеша не отдал мне ни одной из них. Чтобы овладеть ими, приходилось прибегать к хитрости, а иногда — и к насилию даже. Только перепечатав отнятые или похищенные заветные листки, я возвращал Олеше оригинал.

Так вот, несмотря на такую требовательность к своей работе, Юрий Карлович не любил, чтобы она протекала в скучной обстановке. Он искал для нее фона, лишенного кабинетной тоскливой замкнутости. Олеша был очень общителен, желание находиться среди людей редко покидало его. Ему нравилось работать в кафе, когда днем там собирались

для беседы знакомые люди. В минуты отдыха ему было приятно перекинуться с ними шуткой, острым словом. Это освежало его, и он продолжал работать.

Немного было крупных писателей, которые, обладая талантом, сравнимым с творческим даром Олеси, серьезно и увлеченно работали над сценарием. Поэтому опыт работы Юрия Карловича очень ценен. Особенно для режиссеров. Иные из них и сегодня лишены строгих эстетических ориентиров в области драматургии. Увлеченные благородством и актуальностью замысла, прельстившись заключенными в сценарии возможностями интересных режиссерских решений, они подчас не видят ремесленных швов, заменяющих органическое развитие сюжета, не замечают условностей, которые подрывают доверие к происходящему на экране. Примеры были и еще будут приведены. Пока же вновь вернемся на некоторое время в кафе «Националь».

Накануне я передал Олесе запись моего сценарного решения сцены ареста Вальтера. Наш герой неумышленно сморозил на заводе что-то антифашистское, и, хотя долго объяснял штурмовикам, что они ему по душе, его «замели». Тогда, задетый за живое несправедливостью, Вальтер начинает честить своих обидчиков, после чего уже надолго и накрепко попадает в концлагерь. Там экспонируются новые люди, и выходит, что персонажи, ранее показанные, куда-то уплыли. Действие, таким образом, не развивается, а прерывается и начинается заново. Эпизоды следуют один за другим, связанные вместо художественной, жизненно оправданной неизбежности служебной необходимостью — им приходится проталкивать заранее намеченную фабулу.

Все это Олеса отверг. Я шел на поводу у запланированного хода событий — он же двигался по следу естественного развития завязанных отношений. Что в его варианте происходило после того, как Вальтер и Мари вышли из кафе, признались Паулю в своем намерении пожениться и остались одни? Вальтер начинал энергичную атаку: на правах жениха он уговаривал Мари пустить его к себе. И добился этого. Вот он у своей невесты в комнате. Мари снимает ее у пожилой вдовы и ее сына-студента — милого, скромного юноши, явного противника нацистов. Именно в этот вечер в квартиру вламываются штурмовики. Они арестовывают и увозят сына хозяйки. С ней от пережитого волнения случается сердечный припадок. Мари спешит дать ей привычное лекарство, но штурмовики во время обыска опрокинули тумбочку. На полу лишь груда разбитого стекла. Тогда Мари зовет Вальтера и посылает его в аптеку купить

лекарство.
Черт возм
зался у М
какие-то с
ния, захват

«Он спр
— Как
Мари.
налис. Повт
Вальте
Мари ул
— Не за
Она глад
И повтор
— Адон
Он привл
Она. Ты
Он. Не з

Дальше с
це, сосредото
верналис. Не
ка. Адонис в
до аптеки». Вальтера с
узор на рука
Как назло
шая компани
сомнительный
враждебно —
нис верналис

«Девушка
— Адонис
Кончено! В
Вальтер от
— Эй, ты!
Он останав
Штурмо
Сейчас и Д
Так оно и
Вальтера о
живает, мгновен
сокрушительн

лекарство. Это, разумеется, Вальтеру весьма не нравится. Черт возьми! Все так хорошо складывалось. Ночью он оказался у Мари. Этого так трудно было добиться. И вдруг какие-то события, к которым он не имеет никакого отношения, захватывают его в свой поток.

«Он спрашивает недовольным тоном:

— Какое лекарство?

Мари. Адонис верналис. Она принимает адонис верналис. Повтори.

Вальтер. Адонис верналис.

Мари улыбается:

— Не забудешь?

Она гладит его по щеке.

И повторяет:

— Адонис верналис. Не забудь!

Он привлекает ее и целует.

Она. Ты не забудешь? Адонис верналис...

Он. Не забуду. Адонис верналис».

Дальше события развиваются так: Вальтер идет по улице, сосредоточенный на одном усилии — не забыть. «Адонис верналис. Нечто очень хрупкое. Может рассыпаться от толчка. Адонис верналис... Он должен донести это в целом виде до аптеки». (Здесь-то и шло ранее приведенное сравнение Вальтера с человеком, пытающимся сохранить солнечный узор на рукаве.)

Как назло, навстречу Вальтеру направляется подвыпившая компания: играющая бедрами девушка, штурмовик и сомнительный парень в штатском. Вальтер настраивается враждебно — он предчувствует, что к нему привяжутся. Адонис верналис может сломаться от любого пустяка.

«Девушка задевает Вальтера.

— Адонис... — проносится в голове Вальтера, — Адонис...

Кончено! Верналис исчез.

Вальтер отстраняет девушку.

— Эй, ты! — кричат ему сзади.

Он останавливается. Адонис... Все кончено! Будет драка.

Штурмовик. Извинись перед ней!

Сейчас и Адонис исчезнет...»

Так оно и случается.

Вальтера охватывает бешенство. Адонис этого не выдерживает, мгновенно рассыпается — и Вальтер наносит парню сокрушительный удар.

С победоносным видом он продолжает свой путь в аптеку. На беду аптека находится под бойкотом, так как принадлежит она еврею. Вальтер, не обратив внимания на предупредительную надпись, входит внутрь. Но он забыл название лекарства, которое должен купить. Тем временем все та же компания подходит к аптеке. Увидев надпись о бойкоте, девица и ее приятели еще с большим азартом начинают поносить Вальтера. Возникает скандал. Сразу же вырастает толпа. Вальтера изоблачают в пособничестве еврею. Возбуждение нарастает. Все врываются в аптеку. Кто-то усматривает сходство Вальтера с одним из разыскиваемых коммунистов. Виновность Вальтера кажется несомненной, когда выясняется, что он не может назвать лекарство, за которым пришел. Толпа громит аптеку, избивает аптекаря. Вальтер оказывается в концлагере.

Но теперь кроме него там же находятся и ранее экспонированные персонажи: студент, аптекарь, а спустя некоторое время и Пауль.

В варианте Олеси нет никакой прерывистости. Все движется естественно и произвольно. События как бы саморазвиваются. Кажется, что автору остается лишь выразительно их описать. А уж это он умеет. У него даже такая прозаическая вещь, как название лекарства, становится фактом поэзии, обретает образную многомерность, находит себе место в любовном лексиконе и метафорически рассыпается при соприкосновении со злой и грубой прозой нацистской жизни.

Я пытался дать представление об Олесе и его даре. Для чего? Чтобы направить мысль читателя в сторону размышлений об очаровании и красоте, без которых нет искусства как бы ни была высока идейная позиция авторов.

Когда я писал свой вариант сценария «Вальтер», мои гражданские чувства были благородны. Это не предохранило меня от провала. Как не предохраняют меня и сегодня от глубокой неприязни «правильные» сценарии и фильмы, пораженные той же бедой. Особенно, если их авторы ее не осознают или — пуще того — скрывают неудачу от самих себя, а тем более пытаются выдать ее за терпимую норму, за искусство даже!

Дайте этому злу распространиться и начнет притупляться художественная восприимчивость зрителя, будет трудней излечима эстетическая глухота, все чаще деловитый цинизм станет выдавать себя за контроль творчества разумом и найдется немало охотников подменять чудо искусства нехитрым ремесленничеством.

Как
над ху
го собл
А т
режисс
тив пос
за рабо
кусству
«идейно
если он
и глубок
ма, прав

* * *

Очен
иной из
стает с
скромн
жественн
дии?

Нет. И
ства прав
ния взгля
не нашло
уж надо
беду, это
чило: в т
тивопоста
ченному к
ство нагл

Разуме
бе приста
ратурной
и со всем
языка сце
зойдет дал
добытыми
материала
последует
постановка
Пересказ?
турной изо
венного изо
для экрана

3 Художественно

Как бороться с этим? Массовым, народным контролем над художественной честностью, требованием ее безусловно-го соблюдения, порицанием нарушителей.

А тогда, чтобы не быть осужденным народным мнением, режиссеры принуждены будут решительнее возражать против постановки неполноценных сценариев и браться только за работу над произведениями, имеющими отношение к искусству, отказываясь от макулатуры, спекулирующей на «идейности». Этот процесс может ускорить кинокритика, если она будет неустанно прививать зрителям тонкий вкус и глубокое понимание общественной ценности мыслей фильма, правды и красоты их художественного выражения.

* * *

Очень мне не хочется, чтобы по прочтении этой главы иной из читателей лукаво улыбнулся: а ведь автор-то предстает с нимбом святого на голове. Он так чистосердечен, скромн, правдив. Не боится открыто поведать о своих художественных слабостях. Не переборщил ли он в своем усердии?

Нет. Все было именно так, как написано. Никакого кокетства правдой здесь нет. Просто ничего лучшего для прояснения взгляда на художественность сценария у меня в запасе не нашлось. А коль скоро речь шла о живом примере, тут уж надо было держаться рамок непреложной точности. На беду, это не слишком украшало меня. Но и не слишком порочило: в то время я впервые столкнулся на практике с противопоставлением свободного поэтического мышления вымученному конструированию фабулы, превращению ее в средство наглядного доказывания политического тезиса.

Разумеется, не один этот вопрос способен привлечь к себе пристальное внимание, представ в ярком озарении литературной деятельности крупного художника. Так происходит и со всем, что лежит в сфере соотнесения художественного языка сценария с языком фильма. В самом деле, что произойдет дальше с красотой, свежестью, умными находками, добытыми на стадии литературного воплощения жизненного материала будущего фильма? Окажется ли то, что затем последует, «экранизацией» сценария? Не ею ли является его постановка? И если ею, то что же она собой представляет? Пересказ? Пересоздание? Или «перевод»? С языка литературной изобразительности на «язык» пластического вещественного изображения? И можно ли в таком случае найти для экрана эстетическое соответствие такому, скажем, лите-

ратурному понятию, как *эпитет*? Да и другим художественным средствам словесной выразительности?

Есть ли у кино для этого достаточный «обменный» фонд? Чем он специфичен? Как происходит его накопление? И какова в этом процессе роль режиссера?

Следующая глава представляет попытку дать материал для размышлений на эту тему и таким образом подготовить почву для ее дальнейшей разработки.

Все же я не чувствовал себя вправе нарушать художественную целостность взятых в качестве примера фильмов и вычленять из них только то, что соответствует намеченной мною цели. К тому же, казалось мне, сама эта цель лишь в том случае способна привлечь к себе интерес, если путь к ее достижению пройдет по территории живого искусства.

Тем не менее мне хотелось бы настроить восприятие читателя следующей главы на «филологический» лад. Отсюда — и название главы. А ее содержание: работа режиссера над «языком».

III

Авторство
и «филологический»

Сценарий —

Осторожно!
ключал в
естественн
ез — окаж
ный язык
ноискусств
зоваться л
это неско
когда теор
для обозна

Впрочем
имею в вид
же национ
русский же
товал Чехо
во что она

Это уж
язык, хотя
замену пон
который я
венных обр
образами, в
реводе» вос
выражением
но, смысл —
тендовать н
зиться, сист
ваться, если
нацелить чи
нить, что со
жат в основ
Вопрос о
сценарист и

III

Авторство режиссера и «филология» фильма

Сценарий — произведение литературы

Осторожность, с которой я в конце предыдущей главы заключал в кавычки такие понятия, как *язык* и *перевод*, вполне естественна. Возьми мы их на вооружение буквально и всерьез — окажется, что утрачено именно то, «на что» литературный язык переводится, — совершенно особенная поэтика киноискусства. Следовательно, обоими терминами можно пользоваться лишь весьма условно, «для удобства». Удобство же это несколько подневольное — как не воспользоваться им, когда теория кино не выработала своей особой терминологии для обозначения соответственных понятий.

Впрочем, «перевод» в том особом смысле, который я имею в виду, отчасти существует и в пределах одного и того же национального языка. Например, можно с русского на русский же язык «перевести» слово «бедный», если, как советовал Чехов, не писать, что девушка была бедна, а описать, во что она была одета.

Это уже ближе к «переводу» на кинематографический язык, хотя и ясно, что совет Чехова имел в виду другое: замену понятия художественным образом. В том же случае, который я имею в виду, предполагается замена художественных образов словесного искусства кинематографическими образами, видимыми и слышимыми. Впрочем, при таком «перевод» воссоздаются не просто образ образом, но, пользуясь выражением К. Чуковского, «красота — красотой». И конечно, смысл — смыслом. Сказанное не вправе, разумеется, претендовать на объяснение. Это, скорее, если можно так выразиться, система намеков. Но стоит ли избегать ею пользоваться, если она хотя бы немного способна помочь делу — нацелить читателей на понимание сущности вопроса, объяснить, что состоит об в выяснении особенностей, которые лежат в основе «вторичности» режиссерского творчества.

Вопрос же этот существует даже в тех случаях, когда сценарист и режиссер совмещены в одном лице. Ведь и тог-

да, как правило, изображаемый мир предстает предварительно в литературно-словесном воплощении. И только после этого начинается труд автора в качестве режиссера.

Обоим вариантам сопутствует «просеивание» режиссером сценария сквозь собственный опыт жизни.

Известно, что образ в искусстве не является художественным одеянием, накинутым на понятие, и что нельзя понимать дело так: сначала автор пользуется логическим мышлением и, лишь придя к необходимым выводам, облекает найденное в образную форму. В действительности никакого последующего переоформления логической мысли в образную не происходит. В процессе создания подлинно художественного произведения — во всяком случае.

Но если это так, то правильно, что художественное творчество неотделимо от средств его выражения. И, значит, верно, например, что скульптор не передает свои мысли посредством мрамора, но прямо думает в мраморе.

А режиссер кино? Он думает реальными людьми, материальной средой, предметами. И не их описанием, а ими самими как реально существующими.

Ну а сценарист? Говорят, что он мыслит кадрами будущего фильма. Такой взгляд ведет к полному нарушению принятой нами методологии. А она не выдумана, но закономерно вытекает из утверждения о неразрывности творчества и специфических средств его выражения. Кинокадры же — это элемент фильма. Их еще надо режиссеру поставить, а оператору снять. Тогда они станут реальностью. А пока они находятся в сфере воображения сценариста, составляют предмет его словесного мышления. Он мыслит о них посредством слов. Иначе говоря, мыслит материалом литературы: словами.

Предназначенность сценарного творчества кинематографу имеет, разумеется, огромное значение. Тем не менее сценарий остается жанром художественной литературы и подчиняется всем ее основополагающим требованиям.

Вот почему сценарист, оставаясь на твердой почве литературы, может (и должен) стремиться к несомненной кинематографической цели. Но добиваться ее он способен только литературными средствами, ибо ничего другого, кроме слова, в его художественном распоряжении нет.

Некоторые не в меру самонадеянные режиссеры подчас ставят вопрос так: «Что мне нужно от сценариста? Мысль и действие. Чтобы была интересная фабула. И чтобы в основе сценария лежала передовая идея. Остальное — я сделаю сам».

Но
бражени
гие ком
они-то и
сценари
бя тот
что Оле
щегося
человека,
нить на
это выра
го это ну
Довод
на поста
ли уж пр
подстро
щий «кра
желающи
кусочков,
ведь это
жественно
Сцена
может со
саживаем
ставлений
«со скоро
ках, стоя
это непер
жет оказа
ли этого т
Разуме
го изобра
степени ра
лон» обле
пая в про
нечно, пре
выраженн
ченного дл
лем. След
услужить
ву как «бе
не использ
ностей лите
Говоря
щитника л

Но что же это за «остальное»? Это — характеры, изображение среды, композиция, стиль, словарь. Все эти и другие компоненты со своей органической совмещенностью — они-то и сообщают сценарию художественность. А она мне от сценария и не требуется, уже не говорит, а думает про себя тот же режиссер. Вот вы восхищаетесь, например, тем, что Олеша сравнивает рвение Вальтера, напряженно пытающегося не забыть, как называется лекарство, с состоянием человека, который, двигаясь под деревьями, пытается сохранить на рукаве один и тот же узор. Зачем мне это? Как я это выражу? А если это невыразимо в фильме, то для чего это нужно в сценарии?

Довод кажется убедительным. Но он предполагает взгляд на постановку сценария, как на подстрочный перевод. А если уж принимать постановку сценария за перевод, то не подстрочный, конечно, но, как уже было сказано, воссоздающий «красоту красотой». Итак, оказывается, есть режиссеры, желающие получить со стороны парочку-другую нужных им кусочков, чтобы включить их в собственное «творчество». Но ведь это не что иное, как циническое отрицание основ художественности, открытое ремесленничество.

Сценарий, как и любое литературное произведение, не может состоять из совокупности одних только легко пересаживаемых на экран зримых образов и оптических представлений. Когда поэт нам сообщает, что река струилась «со скоростью счастья», а Олеша рассказывает о собеседниках, стоявших друг от друга «на расстоянии шепота», то это непереводаемо буквально на язык экрана и все же может оказаться художественно необходимым в сценарии, если этого требует его эстетическая целостность.

Разумеется, сила осязательного, пластичного, чувственного изображения жизни должна быть в возможно большей степени развита у кинематографического писателя. Этот «уклон» облегчает последующую работу над сценарием. Не вступая в противоречие с литературой, сценарист должен, конечно, представлять себе экранное будущее своих словесно выраженных образов. Но он в каждой строчке предназначенного для кино произведения обязан оставаться писателем. Следовательно, не будет ему оправдания, если, желая услужить кинематографу, он унижится до обращения к слову как «безразличному знаку мысли» (Б. В. Томашевский), не использовав всех доступных ему выразительных возможностей литературного языка.

Говоря это, я вовсе не выступаю в незавидной роли защитника литературы от кино. Я лишь считаю обязательным,

чтобы оба вида этих великих искусств во взаимоотношениях друг с другом не утрачивали под прикрытием утилитарности ничего от своего художественного могущества.

Чтобы быть конкретнее, обращусь за примером к двум экранизациям Андрея Михалкова-Кончаловского. Почему именно — к экранизациям? Да потому, что в экранизациях особенно отчетливо ставятся практически, с наибольшей деловитостью и творческой энергией все те вопросы, которые вытекают из необходимости искать кинематографическое соответствие литературе. Будь то Вильям Шекспир или Алексей Каплер — тот и другой, оба пользуются заразительностью слова для передачи художественного содержания. В меру своих возможностей, конечно.

Ну а почему предметом рассмотрения избраны именно фильмы А. Михалкова-Кончаловского?

Постараюсь объяснить.

Мне очень по душе режиссерский дар Андрея Михалкова-Кончаловского. Я высоко ценю его своеобразие, легкую, ненатужную изобретательность. Мне приятно всякий раз заново убеждаться в его такте и вкусе. В его интеллигентности.

Но не это заставило меня столь долго задержаться на двух картинах экранизированной им русской классики. Причина тут другая: Кончаловский действительно обладает высокой культурой современной кинематографической речи. Но в этом он, конечно, не одинок. Дальнейшее изложение будет служить тому наглядным доказательством. Мне важно было то, что именно он потратил свой дар речи на экранизации, обнаружив вместе с тем глубокую самостоятельность кинематографического языка, его специфическое отличие от языка литературного. И одновременно показал их взаимосвязь. А это трудно достижимая цель.

Должно быть, достаточно оказалось бы этих объяснений, чтобы сделать понятным мой выбор. И все же важное осталось бы скрытым.

Дело в том, что вокруг имени Андрея Кончаловского (и более всего вокруг его экранизаций классики) ведутся довольно оживленные споры. Их участники почти единодушно оговариваются, что относят Кончаловского к числу одаренных режиссеров. К этой оценке присоединяются даже наиболее непримиримые его оппоненты. Вместе с тем в их выступлениях часто замечаешь плохо скрытое раздражение. В чем же его причина?

Видимо, многих коробит, что Кончаловский при соприкосновении с классикой выходит далеко за пределы истолкова-

тия. Если угодно, достигаемый им результат тоже является одной из разновидностей трактовки. Но в фильмах Кончаловского она возникает не как предварительная, аналитически выработанная точка зрения, но иначе. Литературная основа предстает на экране не в виде нелицеприятного и лишь комментирующего пересказа — она просвечивает сквозь впечатление режиссера.

Я отнюдь не имею в виду придать такому подходу к перенесению классики на экран характер нормативной обязательности. Налицо не более, чем одна из возможных вариаций. Притом основа ее весьма субъективна. Но именно это и делает экранизации Кончаловского удобным примером того, как происходит внесение режиссером собственного авторского вклада в процессе реализации чужого литературного замысла.

Пусть даже последний принадлежит такому «сценаристу», как один из великих классиков.

Созидательная сила постановщика выходит в подобных случаях далеко за грань иллюстративной трактовки и вступает в зону открытого сотворчества, стремясь при этом сохранить за классикой на экране свежесть непосредственного восприятия действительности. Особенно соблазнительно поставить вопрос о режиссерском авторстве именно там, где роль режиссера кажется накрепко ограниченной лишь функциями трактовки. Тем более сущность этой роли будет очевидна в менее «щекотливых» случаях.

Важно еще и то, что осуществление авторства требует от режиссера особенно тщательных «филологических» поисков экранного слова. И для этого тоже мы находим в экранизациях Кончаловского убедительные подтверждения.

А раз так, то можно ли под воздействием полемической атмосферы, окутавшей последние работы Кончаловского, отказываться от их использования для выяснения ряда общих вопросов киноискусства? В частности, вопросов авторства режиссера и его работы в сфере «филологии» фильма?

Думается, нет для такого отказа никаких оснований. Более того — мне показалось даже особенно привлекательным обратиться для решения этих вопросов к творчеству, еще не освященному всеобщим признанием. Область общеизвестного здесь гораздо уже. Да и пишется легче и веселей, когда ощущаешь позади себя дыхание полемического жара. С другой стороны, включаясь в дискуссию, уже не можешь ограничивать себя частным анализом нужных примеров из области «кинофилологии». Приходится рассматривать фильмы в целостности.

«Дворянское гнездо» — фильм

Вздумай нерадивый школьник написать пересказ романа «Дворянское гнездо», основываясь лишь на одноименном фильме,— провал оказался бы неизбежным. Можно предположить, что на полях школьной тетради появились бы в этом случае исполненные педагогической горечи такие, примерно, замечания:

— Куда девался Михалевич?

— Лиза-то постриглась в монахини, а почему нет упоминания об этом?

— Лаврецкий, возвратясь из заграницы, поселился не в Лавриках (как в фильме), хоть там у него и был роскошный дом, а в Васильевском, в скромном флигельке!

— Почему вы решили, что Гедеоновский молчаливый сноб — он шут, пошляк и сплетник.

— Откуда взялась сцена у лошадиного барышника?..

Таков далеко не полный перечень расхождения с романом. Они стоили бы школьнику двойки. А фильму? В нем они оказались следствием одного из возможных приемов экранизации. Ее авторы* отвергли старательную точность переложения. Фильм превратился в рассказ увлеченного читателя, который, едва оторвавшись от последней страницы, ощутил в себе неодолимую потребность поделиться впечатлением от прочитанного и стал для этого передавать содержание романа таким, каким оно его пленило. Кое о чем рассказчик забыл упомянуть, кое-что прибавил, не замечая, как в своем увлечении смешал то, что происходит в нем самом, с тем, что написано у Тургенева.

Такая передача могла бы обернуться бестактным произволом. Этого не произошло. Правда, режиссер несколько злоупотребил вольностью сюжетного изложения, зато он не впал в грех почтительно-унылой нейтральности. А ведь нередко авторы экранизаций прикрывают нехватку собственной творческой силы и отсутствие идейно-художественной инициативы ссылками на уважение к подлиннику.

Тем не менее возникает вопрос: как же так — приверженность постановщика к роману очевидна, а вместе с тем он столь свободно с ним обошелся, словно не дорожил им? Однако противоречия здесь нет, но есть своя логика — логика смены рассказчика. В кино им стал наш молодой современник. Советская же современность по-своему прочитывает Тур-

* Авторы сценария В. Ежов и А. Михалков-Кончаловский. Последний — еще и постановщик.

генева, ищет и находит в его творчестве нужное ей сегодня. При этом нарушается буквальность? Что делать! Достоевский советовал даже при переделке в пьесу его романа совершенно изменить сюжет, сохранив лишь первоначальную мысль.

Овладевшая А. Михалковым-Кончаловским потребность рассказать «Дворянское гнездо» была вызвана тем, что он нашел в романе утверждение нравственных позиций, представляющих основу духовных ценностей советских людей. Это прежде всего относится к проникновенно воплощенной Тургеневым теме нерушимой связи лучших людей России со своей Родиной.

К числу таких людей относится Лаврецкий — герой романа. В фильме его роль играет Леонид Кулагин. Исполнитель верно выбран и правильно ориентирован режиссером. На экране перед нами возник человек несколько грузный, тяжеловатый. Это не только физическое, но и внешнее подтверждение внутренней человеческой весомости. В персонаже ощутимы спокойная сила, уверенная неторопливость и вежливая прямота непосредственного, но хорошо воспитанного человека. Впрочем, иной раз он «прорывается» и тогда в барине обнаруживает себя мужик.

Тургенев придал Лаврецкому некоторые черты сходства с Н. П. Огаревым — безыскусственность, спокойствие и уравновешенность. Автор писал о своем герое, что от всей его фигуры веяло крепкой долговечной силой. Исполнитель не разошелся с этой характеристикой. Уже очень скоро у зрителя возникает ощущение надежности, духовной прочности персонажа. И потому его глубоко патристические высказывания, острая неприязнь к пустым, начисто лишенным гражданских чувств чиновным карьеристам типа Паншина воспринимаются не как иллюстрация авторской дидактики, но как живое искреннее чувство, как глубокая убежденность.

Еще в одном отношении особенности внешности и актерских данных Л. Кулагина сослужили ему добрую службу: они помогли надежно сочетать в образе Лаврецкого черты барина и мужика. На всем протяжении фильма отчетливо ощутима принадлежность Лаврецкого к дворянству. Это засвидетельствовано и формой его разговора и манерами. Тем не менее можно себе свободно представить Лаврецкого из фильма одетым в драную мужицкую шубейку и с лаптями на ногах. Причем это не произвело бы впечатления маскарада, но показалось бы совершенно естественным для человека, чьей матерью была простая дворовая и который иной раз (например, в сцене на конном дворе) не отказывает себе в удовольствии подчеркнуть свое плебейское происхождение.

Вообще в фильме достигнута тщательная определенность личных свойств главного персонажа. Иногда сами по себе они не очень значительны — подчас даже крошечны, — но исполнены убеждающей силы подлинно живого явления.

Среди них, например, особое, подкупающее в мужчине небрежение автоматически-привычным благоразумием — скажем, боязнью промочить ноги, разбить, чего доброго, кофейную чашку, посадить пятнышко на скатерть. Мелочи? В бытовом смысле — да. И все же, когда Лаврецкий, не глядя, шагает по щиколотку в тинистый пруд, чтобы нарвать лилий для Лизы, или небрежно зачерпывает из вазы мед, или отставляет чашку, не следя за тем, станет ли она на предназначенное место, то эти и другие подобные мелочи обретают силу штрихов, завершающих полноту художественного изображения. Это не значит, что зритель их обязательно заметит и тут же на месте истолкует. Они и незамеченные сыграют свою роль. Вдыхая аромат сада, можно и не различать запаха отдельного цветка.

Личные особенности характера Лаврецкого переданы в фильме удачно и полно. Слабее выражен круг его общественных идей. В споре с «западником» Паншиным Лаврецкий стоит на позициях славянофила. Таким видел его и автор романа. Но ведь общеизвестно отрицательное отношение Тургенева к воззрениям славянофилов. И тем не менее к Лаврецкому он относился глубоко сочувственно. В чем же дело? А в том, что, будучи сам убежденным западником, Тургенев (как он писал) с особенным удовольствием вывел в лице Паншина все комические и пошлые стороны западничества. Кто-кто, а уж Тургенев никак не мог находиться в рядах людей, способных отрицать величие национальной самобытности русского народа. Не по этому вопросу расходился он со славянофилами. Глубочайшую неприязнь в нем вызывали их реакционные рассуждения о преимуществах мессианской предназначенности России, об охране патриархального уклада и православия.

Славянофильство Лаврецкого было избавлено от реакционного налета. Но из фильма это никак не следует. А могло бы следовать, не будь исключена сцена ночного разговора Лаврецкого с его университетским товарищем — бездомным неудачником, но стойким романтиком Михалевичем. А без этой сцены сомнительно, чтобы современному зрителю стало понятным, например, что скрывается за намерением Лаврецкого «пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать». А ведь в этом заключено очень многое: стремление избежать угрозы обломовщины, решимость переломить

БЕЖКЕР

в себе «байбака» — обеспеченного бездельника, — попытка найти связь с жизнью народа.

Близкая нашему зрителю тема любви к отечеству много теряет от того, что изъята из сложного сплетения общественных взглядов персонажа.

Но главное осталось неповрежденным: сохранился пафос радости, владеющей человеком, который после долгих лет скитаний на чужбине вновь обрел и заново открывает для себя родину. Она для него не рационалистическое понятие, но многозначный собирательный образ — чувствуемая мысль, вобравшая в себя итог переживаний от встреч с тем, что издавна знакомо и близко. И это близкое предстает с экрана во всей своей прелести: в солнечном сверкании и быстрой смене красок. Здесь и цвет неба, и дикий сад, и «синий ласкающий воздух», и многое другое, что Лаврецкий воспринимает — одно, как явь, другое, как тень воспоминаний, а все вместе — как родину.

Но это лишь один из ее лучей. А режиссеру хотелось бы все их собрать воедино. Как же найти для этого емкую форму? И вот на экране появляется иносказание: маленькая крестьянская девочка идет по широкому полю и собирает цветы. И хоть лик ее несколько затуманен (ему лишь предстоит проясниться), есть в ней нечто бесконечно милое, нежное, ласковое. Таково возникающее в сознании Лаврецкого поэтическое олицетворение России. Оно для него связано с памятью о матери — простой русской крестьянке.

Разумеется, одним формальным приемом здесь не обойдешься. Россия — это ведь прежде всего русские люди.

Широко известно, что, не выпадая из гоголевского обличительно-критического направления, Тургенев умел видеть не только мертвые, но и живые души. Он находил их даже в источенной духовной ржавчиной дворянской среде. Его положительные персонажи несли в себе многие из лучших особенностей русского национального характера.

Особенно удавалось это писателю, когда он обращался к изображению женщин и девушек. В них выделял он среди других возвышенных черт одну — главную: красоту верности нравственному долгу. Ее сиянием окружено ставшее общественным понятие «тургеневской девушки». Лиза Калинина — одна из них. Играть ее роль в переделках «Дворянского гнезда» для сцены считалось большой честью, даром творческой судьбы. В фильме этот дар достался совсем еще молодой кинематографической дебютантке — Ирине Купченко. Скажу сразу: она оказалась полностью достойной его. Позволю себе сделать два небольших отступления.

Первое. В кино всегда может случиться, что прекрасный результат исполнения роли выпадает на долю актера, до того ничем особенным себя не проявившего, и даже непрофессионального актера. Такой успех не всегда обещает счастливое повторение в других ролях, хотя и это, разумеется, не исключено. Хочется лишь подчеркнуть решающее в данном случае обстоятельство — исключительно точное совпадение облика и духовной фактуры исполнителя с образом, который он создает. Этого подчас нельзя ничем заменить. Даже крупнейшим актерским талантом, ибо сам талант может показаться более достоверной реальностью, чем созданный его усилиями образ. Ведь то, чего ему предстояло бы добиться долгим нелегким трудом, — этим другой, хоть и менее одаренный исполнитель, может иной раз обладать как данностью.

Второе. Экранизация (и прежде всего перенесение на экран литературной классики), раньше чем обнаружить свою созидательную силу, проявляет себя разрушительно. Сплошь и рядом оказываются разрушенными крепко устоявшиеся представления читателя. Картину, нарисованную читательской фантазией, вытесняет изображение того же, но только созданного чужим видением. Пусть оно иной раз глубже, серьезней, талантливей, но даже и тогда читателя, превращенного в зрителя, нередко охватывает тоскливое чувство понесенной утраты — сожаление о своем невосвратно утраченном читательском восприятии.

Но вот духовная фактура Ирины Купченко и ее жизнь в образе Лизы Калитиной столь тесно смыкаются с тургеневским описанием, что не оставляют щели, сквозь которую могло бы проникнуть сожаление. Лиза на экране «вся белая, легкая, стройная» — такой видел ее Тургенев. Она и собой хороша — бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный, и так легко ходит... Такой, после встречи, вспоминал ее Лаврецкий. Такова она и на экране.

Сцены с Лизой — в фильме лучшие. Они пронизаны нежным и чистым светом. Словно падает на них отблеск сияния, которым озарен духовный мир этой девушки, строгой к себе, самоотверженной, открытой добру и велениям чуткой совести. От сцены к сцене растет дружеское, сочувственное приятие изящной легкости, свободной простоты и эмоциональной силы, с которыми актриса проходит по счастливым и горестным этапам жизни своей героини.

Вот, свободная от озабоченности и сомнений, вдыхая полной грудью радость еще ничем не потревоженного бытия,

она отдается волнениям неприхотливой игры в «пятнашки». А чуть дальше — с неотразимой правдой переданы актрисой нюансы чувств, предвещающих пробуждение любви. И наконец — сама любовь. В ее воплощение актрисе удастся вложить немало очарования и красоты. Иной раз для этого ей достаточно одного только слова. И она умеет произнести его так, что за ним открывается целый спектр волнующих чувств. Пример? Помните отчаяние Марфы Тимофеевны, которая не может допустить мысли, что Лиза любит Лаврецкого, но все же спрашивает ее об этом. И Лиза произносит в ответ одно только, бесконечно трудное, но всеобъясняющее слово: «Люблю!» В нем и мучительная усталость от внутренней борьбы, и сознание ее бесплодности, и предчувствие беды, и бездонная глубина охватившего Лизу чувства, и еще многое другое, что, право же, бесполезно перечислять, но так увлекательно постигать и чувствовать.

Бездуховность — явление весьма непривлекательное, если даже не имеет широкого распространения в обществе, а является печальным свойством небольшой группы. Пожалуй, наибольшую неприязнь вызывает тенденция обесценить чувство любви, упростить содержание этого чувства. Тем великолепней выглядит его подлинное богатство. Вот почему с благодарным сочувствием следишь за тем, как исполнительница роли Лизы Калитиной открывает нам доступ к сердечным тайникам любящей девушки: в них нежность, добро и сила.

То, что в романе и фильме любовь несет с собой мучительное страдание, лишь помогает осмыслить и оценить могущество этого великого чувства. Так думаешь, видя на экране самую сильную, глубоко впечатляющую сцену фильма — встречу в гостиной Калитиных всех втянутых в сложные и трудные драматические отношения действующих лиц. Превосходно поставленная, сыгранная и снятая, эта сцена достигает кульминационного драматизма, когда Лиза и Варвара Павловна (в изящном и умном исполнении Беаты Тышкевич), внутренне разделенные бездной, поют дуэтом прекрасный и печальный, надолго западающий в душу романс.

Лиза и здесь находится в эмоциональном центре. Пережившая крушение своей любви, эта совсем юная девушка обнаруживает поразительную силу самообладания, умения «властвовать собой». Лиза полна достоинства, гордого стремления оградить себя от проявления к ней жалости, не дать напору владеющих ею чувств прорваться наружу.

Вся сцена в целом и особенно то, чего в ней достигла Ирина Купченко, надолго сохраняют память о себе как о

выдающемся творческом достижении. Она вместе с эпизодами объяснения Лаврецкого в любви у террасы и последней встречи у картин во флигеле войдет в антологию крупных кинематографических удач (хотя и с интонацией сожаления по поводу некоторой небрежности текста, обидной для экранизации тургеневского романа).

Чем внимательнее вглядываемся мы в формирующийся на экране образ Лизы Калитиной, тем с большей силой растет в нас уверенная догадка, что в жизни мы уже встречались с чем-то подобным — столь же высоким и прекрасным. Вспоминаются девичьи натуры, чей нравственный мир был так же светел и чист. Девушки были одеты в другие одежды и проходили испытание жизнью иное, еще более — даже несравненно более — трудное. Их звали Зоя Космодемьянская, Лиза Чайкина. Есть и много других имен. К их сердцам протянулась традиция, возникшая в исторических глубинах русского общества. Укреплению этой мысли мы обязаны исполнительнице роли Лизы и остановившему на ней свой выбор постановщику фильма. Ни в чем не погрешив против истории, актриса пропустила духовную сущность героини сквозь свою собственную личность современной советской девушки. А в этом-то и заключено одно из наиболее важных условий успеха экранизации классического произведения.

О языке тургеневской прозы было сказано огромное множество восторженных и правдивых слов. Среди них и такие: когда читаешь Тургенева, чувствуешь себя так, словно находишься в прекрасном, залитом солнцем саду. А ведь в повести, в связи с которой это было сказано Жорж Занд, речь шла о вещах очень невеселых. В ней говорилось о том, как молодой человек, влюбленный в скромную, красивую и чистую девушку, увлекся богатой замужней красавицей и устроился «на краю чужого гнезда». Повесть носит название «Вешние воды».

Да, Тургенев никогда не изменял правде, пусть неприглядной, тяжелой, но он неизменно сохранял в себе оптимистическое ощущение красоты. Его великолепный язык закреплял ее в пленительных образах природы, людей, материальной среды. И потому как бы уродливо ни складывались общественные и личные отношения, с какой бы глубиной, точностью и правдой Тургенев их ни описывал, все же солнечный свет струился из-под его пера, предвещая победное торжество жизни.

Изобразительная сторона фильма находится в близком соответствии с этим свойством тургеневского стиля. Тут заключено, пожалуй, наиболее прочное звено успеха режис-

сера А. Михалкова-Кончаловского и оператора фильма Г. Рерберга Их кинематографический лексикон на редкость богат и разнообразен. Он уверенно служит образному насыщению любых явлений изображаемой действительности. Но об этой стороне дела дальше будет идти речь более подробно.

В те времена, о которых говорится в фильме, красота обслуживала Паншиных. Это горький, но исторический факт. От этого она, однако, не перестала быть красотой. Ею же является она и сегодня, когда зрители могут свободно созерцать ее не только на экране, но и во всей ее великолепной реальности. Ведь ничто в фильме не декорация, но все — сохраненная историей подлинность, дело рук народных и вещественный образ русского художественного гения.

«Дядя Ваня» — фильм

Когда смотришь экранизацию, а сам лишь тем и занят, что сличаешь видимое с прочитанным — все пропало. Только в том случае экранизация не утрачивает силы воздействия, если обретает независимость, самостоятельность. Нужно, чтобы в глазах зрителя она оторвалась от родных страниц, перестала быть иллюстрацией, стала жизнью, способной приковать к себе весь наш интерес.

Потом, выйдя из кинотеатра, мы вспомним о литературной основе. Пусть не всегда, но, если это классика, обязательно вспомним. Начнем сличать, делать выводы. Но это потом.

Я смотрю «Дядю Ваню» и на протяжении двух часов, пока длится фильм, у меня не хватает времени оглянуться на пьесу. Просто некогда этим заняться. Я поглощен тем, что вижу на экране. Оно само по себе настолько интересно и так содержательно, что я огорчился бы, узнав, что это не Чехов. Огорчился бы, но не утратил интереса и доверия к тому, что видел.

По счастью — это Чехов. Да иначе и быть не могло. Ведь кажущаяся независимость является лишь следствием безбоязненного сохранения режиссером самого себя. Обычно же экранизатор превращается в переводчика, чаще всего — подстрочного, иногда — понижающего свой перевод «трактовкой».

А. Михалков-Кончаловский не занялся «перенесением» пьесы Чехова на экран. Он постарался передать возникшее у него представление об усадьбе Войницкого и ее обитателях — постоянных и временных. Судя по всему, режиссер в

ходе работы не заглядывал ежеминутно в пьесу, но больше рассчитывал на возникшее от нее впечатление.

Для Чехова изображенное в пьесе время было современностью. Для сегодняшнего зрителя — особенно молодежи — оно стало историей, и довольно отдаленной. К тому же — решительно переломившейся. Режиссер воплотил ее в монтаже кусков дореволюционной хроники. На экране — примеры чудовищных социальных противоречий: голодающие крестьяне и царская свита, сверкающая золотом галунов и позументов; человек в цилиндре и мертвые в гробах; дары царской охоты и больные изможденные крестьянские дети. И много другого страшного.

Здесь нет попытки создать эскизный образ предреволюционной России. Скорее, это прикрытая внешней объективностью и бесстрашием гневная ремарка, указующая место и время действия. Вынесенная за пределы фильма, она умело связана с его началом. Когда доктор Астров рассказывает старой няне о том, что был на эпидемии сыпного тифа и видел, как в избах лежит народ вповалку, а на полу — телята с больными вместе и кругом грязь, вонь, то это становится развитием уже начатой темы.

Но теперь она проникнута скорбной интонацией рассказчика — живого свидетеля невыносимых испытаний народа.

Нас сразу же поражает этот человек. Его тяжеловатая мрачность таит в себе суровое душевное напряжение. Вместе с тем в его словах, обращенных к няне, ощутима доброта, даже нежность. Значит, это не замкнутый в себе нелюдим? К тому же мы узнаем, как самоотверженно отдается он работе врача, как тяжело переживает свою врачебную неудачу. Кто же он, с виду такой угрюмый человек?

Создаваемый Сергеем Бондарчуком образ Астрова сразу же привлекает к себе острый интерес. Он необычен и требует своего особенного объяснения, не позаимствованного из одного только знакомства с пьесой. Постепенно Бондарчук открывает нам тайну своего Астрова. Мы видим натуру крепкую, действенную, честную, хоть и подернутую тенью грустноватого цинизма. Это находится в полном соответствии с пьесой. Во всяком случае — с ее обычной трактовкой. Своеобразие возникает в связи со словами Астрова о безнадежности положения его и Войницкого. Обычно это трактуется актерами как оценка жизненной перспективы — будущего. В фильме поставлен другой акцент, и он многое изменяет: будущее, ожидающее Астрова из пьесы, в картине является его настоящим. И на Астрова в исполнении С. Бондарчука падает уже не драматический, но трагический ответ.

В фильме не упорно держит обозначить др внешне предст же — и это в идет о самых в Это полностью ского замысла, ем пьесы.

Нет в филь хова расслаблен ницкий, дядя В лению мягкости и чувствительн Иннокентия См тивен.

А как, собств обидный, стесни стреляет в проф причине своего д ся талантом. Во ницкого — челове ентир, мятущегоо шло и как смири на служение пуст выражает с поис тестирует в дяде В но еще и удивит ищет и не может стой, быстро осе вием наблюдаем лый темперамент до самого основан

Мне приходи торыми оттенками описуемо прекрас сти. Я содрогался что было проявлен способностью совл лостью. Можно л уемость? Следует дению допустимой пределами такой н непереносимо страд по квартире, сочи

В фильме нет и следа той элегической тоски, которая так упорно держится в чеховских постановках, будучи призвана обозначить драму безвременья. Персонажи фильма лишь внешне предстают в будничном растворении. На поверку же — и это выражено необыкновенно впечатляюще — речь идет о самых кризисных двадцати четырех часах их жизни. Это полностью согласуется с главным направлением чеховского замысла, как он очень отчетливо выражен содержанием пьесы.

Нет в фильме столь обычных для постановок пьес Чехова расслабленных, вялых, безвольных людей. Даже Войничкий, дядя Ваня, — наименее приспособленный к сопротивлению мягкостью своей деликатной натуры (особенно тонкой и чувствительной в на редкость талантливом воплощении Иннокентия Смоктуновского), — даже он необыкновенно активен.

А как, собственно, может быть иначе? Ведь добрый, безобидный, стеснительный дядя Ваня доходит до того, что стреляет в профессора, которого до недавних пор считал по причине своего доверчивого характера чуть ли не выдающимся талантом. Вот эту крайнюю растревоженность души Войничкого — человека, утратившего привычный жизненный ориентир, мятущегося в попытке объяснить себе, что же произошло и как смириться с бесцельностью жизни, потраченной на служение пустому, иллюзорному идеалу, — Смоктуновский выражает с поистине необыкновенным волнением. Все протестует в дяде Ване. Его возмущение непримиримо и бурно, но еще и удивительно растерянно, несобранно. Оно тщетно ищет и не может найти выхода, бушует, бьется, вскипает пустой, быстро оседающей пеной. Мы с бесплодным сочувствием наблюдаем глубину, острую болезненность и небывалый темперамент страданий этого легко ранимого человека, до самого основания понятого И. Смоктуновским.

Мне приходилось слышать слова недовольства некоторыми оттенками игры Смоктуновского — на мой взгляд, неопределимо прекрасной. Слышалось обвинение в патологичности. Я содрогался от несправедливости — так определяли то, что было проявлением душевной ранимости, совершенной неспособностью совладать с собой при соприкосновении с пошлостью. Можно ли эти свойства клеймить только за их неумность? Следует ли в подобном случае призывать к соблюдению допустимой нормы возмущения? Разве не далеко за пределами такой нормы находился Александр Блок, когда, непереносимо страдая от ненависти к своему пошляку-соседу по квартире, сочинил такую «молитву»:

«Господи боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли... он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического, истерического омерзения, мешает жить.

Отойди от меня, Сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать; лучше ли я или хуже его, но гнусно мне, рвотно мне, отойди от меня, Сатана!»

Это — запись из дневника А. Блока от 26 февраля 1918 года. Ее было бы уместно поставить эпиграфом к исполнению Смоктуновским роли дяди Вани. Чувство отвращения, неприятие пошлости, словно символически воплощенной в Серебрякове, Смоктуновский умудряется выразить как красоту сдерживаемого страдания. В сцене прощания с Серебряковым он выглядит мучеником. Даже становится похож на взошедшего на Голгофу Христа, когда вынужден подставить лицо под троекратное лобызание профессора.

Нужны превеликий такт, вкус и дар артиста, чтобы возвысить бытовую основу неприязни к пошляку до масштаба подвижнического долготерпения, найти выражение глубины и красоты этого чувства. Поистине колдовским даром владеет Иннокентий Смоктуновский.

Этому изумительному актеру сильно облегчает задачу исполнение роли профессора Серебрякова В. Зельдиным. С полным совершенством изображен самовлюбленный и бездарный, недалекий, пошлый человек, претендующий на право быть учителем жизни. Многого другого стоит такая деталь: профессор настолько убежден в неприкосновенности своей личности, что непосредственно после произведенного в него выстрела начинает небрежно листать какие-то ноты, желая занять время, пока другие будут волноваться и хлопотать по поводу случившегося. (Когда режиссер подсказывает актеру такое приспособление, актер богат, а режиссеру мысленно вписываешь еще один высокий балл.) А как много говорит о Серебрякове происходящая с ним метаморфоза: ночью брюзгливый и капризный, этот мнительный старый здоровяк поутру просто неузнаваем — молодецковат, подтянут, строен, одет в прекрасный костюм, напевает. А как браво он вышагивает по неказистому помещицкому дому, оценивая его недоброжелательным взглядом балованного горожанина.

Той же вздорности полна и «татап», верно найденная И. Анисимовой-Вульф.

Особенно важно в образах дяди Вани, Астрова и Елены Андреевны (И. Мирошниченко) то, что они первичны — сво-

бодны от сценических традиций и лишены старательной иллюстративности. В размышлениях над ними режиссера иной раз различимы сближения с формами сегодняшнего дня. Неясные тени «отчуждения» витают над Астровым из фильма. Нервная обостренность смятенных поисков выхода возможна в той форме, которую ей придал Смоктуновский, для того времени, которое изображено в пьесе. Все же эта форма ближе к сегодняшнему дню.

Очень тактично и тонко мир пьесы к нам приближен. Речь идет не о модернизации — так представляет себе былое современный молодой художник. Для него наше прошлое в чем-то важном способно объяснить *настоящее* чужого для нас мира. Сверх своего прямого значения, разумеется.

Вопрос о человеке и времени оборачивается совсем иной стороной, когда речь идет об исполнительнице роли Сони — Ирине Купченко. Актриса и на этот раз несет в себе как бы вневременное, «постоянное», национальное обаяние русской девушки того высокого душевного склада, который одинаково прекрасен в классических героинях русской литературы и в реальных участницах патриотических подвигов.

В этом смысле Ирина Купченко не просто молодая актриса огромного обаяния и глубочайшей правды — в ее творчестве различимо поистине драгоценное качество: пересечение актерского дара с личными человеческими данными, которые мысленно мы соединяем с представлениями о высшей духовной красоте.

Еще не так давно главной опорой кинематографичности являлся пленэр. Здесь кино не имело себе равных, располагая неисчерпаемым многообразием изобразительных и динамических вариаций. Длительное использование интерьера считалось уступкой театральности. И потому кинематографисты опасливо относились к пьесам, а когда обращались к ним, делали все зависящее, чтобы зацепиться за возможность вынести побольше действия на натуру.

В фильме «Дядя Ваня» нет обращения к натуре даже в тех случаях, когда в пьесе есть для этого все основания. Начало пьесы происходит в саду. Фильм перенес соответственные сцены внутрь дома. Натура врывается в него множеством многозначных звучаний: шелестом дождевых капель, бульканьем стекающих ручейков, громом, свистком паровоза, лаем собак — многоголосым хором повседневности. Кинематографичность же режиссер находит не в обязательной переброске действия за стены павильона, но в особом характере кинематографической изобразительности — в частности, в индивидуализации кадра.

Это значит, что кадру кроме выражения сюжетной, смысловой и эмоциональной цели придается еще то, что делает его неповторимо особенным, «догруженным» дополнительными значениями. Достигается такая задача тонким сочетанием изобразительных элементов: мизансценой, композицией, освещением и цветом. Да и всеми другими средствами, способными воздействовать не напрямую, но ассоциативно и тем самым усилить и обогатить главное.

Я не берусь определить, какие именно «обязательные» ассоциации должны возникнуть от того, что Елена Андреевна, разговаривая с Войницким, раскачивается, опираясь о раму открытого окна. Скорее всего, приходит на ум, что есть тут едва уловимая связь между этим изящным женственным движением и ходом мысли Войницкого: он отказывается понижать причины верности жены профессора своему мужу. И должно быть для того, чтобы сосредоточить внимание на Елене Андреевне, Войницкий посажен в кресло с высокой спинкой, обращенной к зрителю, и лишь выглядывает из-за нее. Так это или иначе, но кадр врезается в память.

Свою роль выполняет и зеленоватая, «русалочья» цветовая гамма в кадрах с Еленой Андреевной во второй половине фильма.

Или, например, все та же Елена Андреевна после любовной сцены с Астровым покаянно опускается на колени перед Соней. Той все становится ясно. Тяжело убедиться в утрате любимого человека. А тут еще нужно утешить коленопреклоненную грешницу. И Соня устало, словно выполняя неприятную обязанность, тоже опускается на колени рядом с виновницей своего несчастья. Такова наиболее краткая форма подведения итога сложным отношениям.

Я не выбирал этих примеров. Можно было найти множество других, должно быть, более удачных. В данном случае едва ли не любой кадр мог бы способствовать этой цели, так как весь фильм увиден глазами подлинных художников. Я имею в виду не только режиссера, но и все того же оператора Г. Рерберга и художника Н. Двигубского.

Время от времени постоянная и всегда необходимая забота о содержательности фильмов и подчас преувеличенное беспокойство по поводу их развлекательной мощи ослабляют внимание наших кинематографистов к интересам художественного развития своего искусства. С этой точки зрения картина «Дядя Ваня» как нельзя кстати напоминает о художественности, предполагающей свежесть восприятия мира, а в экранизациях классики — глубину и яркость впечатления, возникшего у режиссера при знакомстве с оригиналом.

После в
в рецензии
фильм прев
едва оторва
долимую по
танного и с
ким, каким
связи с эти
похвалил во
Оппоненты
уловить хар
ского гнезда
режиссера, а
экранизации
ему известн
большой сво
и наказание»

Впрочем,
ния противн
ных авторам
но привлека
ветского кин
ум, чувства
жала энергия
остывшего, и
Отстоять в п
ствия времен
делается не д
вует о силе э
Кинемато
ния от рома
характер рабо
экран.

Прошел го
го — экраниза
верен себе. В
ко-нибудь рад
ных кинемато
глядела нетро
влияние личн
меньше, чем в
однако, и на
впечатления.

Личный вариант и трактовка

После выхода на экран «Дворянского гнезда» я написал в рецензии то, что повторил теперь в предыдущей главе: фильм превратился в рассказ увлеченного читателя, который, едва оторвавшись от последней страницы, ощутил в себе неодолимую потребность поделиться впечатлениями от прочитанного и стал для этого передавать содержание романа таким, каким оно его пленило. Мне довелось выслушать в связи с этим немало упреков. Упрекали меня за то, что я похвалил вольное изложение сюжета классического романа. Оппоненты считали, что в моей рецензии удалось правильно уловить характер передачи фильмом содержания «Дворянского гнезда», но что именно поэтому и следовало осудить режиссера, а не соглашаться с правомерностью его метода экранизации. Я защищался Достоевским, принадлежащим ему известным высказыванием по поводу необходимости большой свободы при инсценировке романа «Преступление и наказание».

Впрочем, великое имя упоминалось, скорее, для устрашения противника. Мне же, независимо от отдельных допущенных авторами промахов, продолжала казаться необыкновенно привлекательной манера рассказа с экрана молодого советского кинематографиста о том, что вселил классик в его ум, чувства и волю. В основе такого рассказа о романе лежала энергия возникшего у рассказчика впечатления, еще не остывшего, не утратившего своей свежести, первичности. Отстоять в процессе работы над фильмом эти черты от действия времени — задача трудно выполняемая. Ведь фильм делается не день и не два. То, что это удалось, свидетельствует о силе эмоциональной памяти режиссера.

Кинематографическая материализация общего впечатления от романа — так, пожалуй, можно определить особый характер работы над перенесением «Дворянского гнезда» на экран.

Прошел год, и появилась новая картина А. Кончаловского — экранизация «Дяди Вани». В ней режиссер остался верен себе. Впрочем, на этот раз композиция не была сколько-нибудь радикально нарушена. Если не считать вынужденных кинематографическим объемом сокращений, пьеса выглядела нетронутой. Могло показаться, что в данном случае влияние личного восприятия пьесы режиссером проявилось меньше, чем в предыдущей постановке. В действительности, однако, и на этот раз решающей оказалась сила общего впечатления.

Именно оно — это общее, острое и властное впечатление — стало источником рождения жизни на экране и основой неожиданной необычности решений, когда глядишь в лицо правде с непривычной стороны. Режиссер занят не кинематографической иллюстрацией последовательно восстанавливаемых сцен — он устремляется по следу своей фантазии, приведенной в состояние беспокойной и напряженной работы, соприкосновением с прекрасной и совершенной чеховской пьесой.

Но в том-то и состоит своеобразие экранизаций А. Михалкова-Кончаловского, что он не идет в услужение пленившему его оригиналу, но обращает силу возникшего восторга в радостную увлеченность собственным творческим трудом. Менее всего режиссер этот приспособлен к повторению, переводу, воспроизведению, воссозданию. Его согревает лишь чувство изначальности собственной созидательной работы. В результате проявляется как бы личный вариант того, что очаровало режиссера в литературной основе. Возникает нечто похожее на те произведения, которые рождены своеобразным исполнением чужой музыки, когда через дефис объединяются фамилии композитора и исполнителя — например Бах-Бузони. И ни у кого это не вызывает протеста — Бузони создал свою, неповторимо личную вариацию сочинения великого Баха. За другими исполнителями сохраняется такое же право. Если они захотят его использовать и окажутся для этого достаточно сильны.

Другой пример — музыка «Кармен» Бизе в «редакции» Родиона Щедрина.

Чтобы суметь с такой уверенной самостоятельностью мыслить образами уже созданного произведения, надо обладать особым даром. Михалков-Кончаловский им обладает. (Потому именно я и остановился на его экранизациях.)

Но достаточно ли прочна эстетическая позиция, на которой обосновался Кончаловский в экранизации «Дворянского гнезда» и «Дяди Вани»?

В них ведь так велика роль впечатления — понятия несколько субъективного и поэтому подозрительного.

«Важно впечатление...»

Утешение и надежда пришли неожиданно. Их подала мне опубликованная в «Вопросах литературы» беседа, которую провел с Валентином Петровичем Катаевым представитель журнала Л. Антопольский. В числе других вопросов он поинтересовался, бывают ли у писателя какие-либо привычные,

излюбленные «опорные точки наблюдения» и разгадывания, помогающие схватить искомую сущность объекта?

Насчет «точек» Катаев ничего не сказал. Зато он категорически отверг подробное разглядывание «качества предмета». Оно не нужно уже потому, что не понадобится подробное воспроизведение этого качества — всего все равно не перечислишь, проблема выбора останется. Но раз так, что же другое способно принести бóльшую пользу, чем подробное разглядывание?

Катаев ответил прямо и без обиняков: «Важно впечатление, — а затем стал уточнять, — но когда оно более точно, более глубоко и истинно. Тут время имеет значение, момент. Представьте: сверкнула молния. Можно разложить это явление на составные части, попытаться в нюансах пересказать то, что запомнилось, к первому своему восприятию прибавить последующее как более глубокое...

Я же думаю, что это второе, третье, десятое впечатление есть наслоение, осмысление увиденного, а в чем-то, может быть, уже и искажение его».

И дальше последовало особенно важное замечание: «Что касается меня, то я стремлюсь доверять даже не первому впечатлению, а как бы «предпервому». Молния еще не сверкнула, но ты уже знаешь ее, ощутил ее присутствие, понял и уловил ее характер. Вот это схватить, об этом сказать, момент озарения сделать художественной правдой — вот тут-то самая первая задача художественного творчества!..»

Было бы бессмысленно требовать точности научной выкладки от попытки писателя словесно объяснить одно из свойств психологии творчества. Здесь намек метафорой способен лучше прояснить мысль, чем обращение к прозаической буквальности. Ведь предмет, о котором идет речь, лежит в той тонкой, сложной, очень интимной области психики, которая не терпит грубых, вульгарных внедрений. Предмет этот — искусство и талант в их взаимосвязи и поэтическом проявлении.

Между тем иной нетерпеливый читатель, раздраженный условностью выражения мысли, возможно будет готов принять поэтический образ за мистику: как же это так, в самом деле — «молния еще не сверкнула, но ты уже знаешь ее, ощутил ее присутствие...»?

Вас, товарищ читатель, не устраивает этот художественный образ, он звучит для вас как лишенная смысла буквальность? Оставим в стороне метафорическую форму. Но то, что существует такая штука, как высшая нервная деятельность, и что уровень и характер осуществления ее функций

различен,— это вам известно и вами не оспаривается? Так вот это известное вам биологическое обстоятельство становится в творческом обиходе основой сверхскоростного полета необыкновенно насыщенной мысли, иначе — основой таланта. Для него такие прозаические понятия, как скорость и плотность, являются во многих отношениях основополагающими.

Потому-то и не нужно бывает иной раз писателю подробного разглядывания предмета, что писательская память по причине своей особой профессиональной остроты откладывает и удерживает огромный запас знаний о людях и окружающем мире. Тем более важна на этом фоне острота и неповторимость свежего впечатления. Изъятое из сложного мира писательской психики, оно предстает лишь как проявление интуиции. В действительности же тут налицо не только непосредственное постижение, но и молниеносный разряд накопленного и уплотненного опыта.

Видимо, все это находится где-то рядом с вдохновением, о котором Гоголь говорил, что то, для чего, казалось бы, нужны годы, совершается иногда вдруг.

Обо всем этом необходимо подумать, чтобы вытеснить из слова *впечатление* следы привычных ассоциаций, наводящих на мысль о капризной легкости и необязательности субъективных восприятий.

Для режиссера способность проникаться сильными впечатлениями от знакомства с прекрасным чужим творчеством и на этой основе вызывать в своем воображении целый мир образов представляет ничем не заменимый дар. Не настолько, кстати сказать, распространенный, чтобы его можно было бы не замечать.

Поиски эквивалента

Теперь многие из прежних моих голословных утверждений, связанных с вопросом о соотношении литературной и кинематографической художественности, обретают под собой более твердую почву. Прежде всего стала очевиднее причина, требующая от сценариста литературного совершенства. Чтобы *произвести впечатление*, его работа должна быть хорошо написана, с умелым, а по возможности — талантливым использованием всех впечатляющих средств литературного мастерства. Иначе она не западет в сердце главного читателя сценария — режиссера. А тому ведь предстоит превратить литературу в фильм — может ли он не быть увлечен ею?

В этом отношении нет разницы между экранизацией классики и постановкой по любому сценарию любого фильма. В сущности, правы те, кто считает, что каждая постановка по сценарию есть экранизация. Обратился же я к примерам экранизации именно классических произведений потому, что в этом случае с наибольшей отчетливостью обнаруживается значение привлекательности для режиссера словесной красоты.

Любопытно, что иной раз режиссеру, берущемуся за экранизацию классики, легкими для перенесения на экран кажутся как раз те места, которые особенно трудны для этого. Часто не оправдываются расчеты на «кинематографичность» литературной пластики, когда кажется, что она уже готова к прямой экранизации.

Обычно источником ошибки является в таких случаях преувеличенное доверие к зрительной силе литературных изображений. Между тем их воздействие получает опору не только в оптической точности, но в чувственной окраске слова, в особенностях языкового звучания, в ритме и темпе речи, в ее музыкальности и поэтическом обаянии. Бывают, следовательно, глубоко волнующие нас выраженные словами как бы «зримые» картины, которые нельзя, однако, нарисовать. Их нельзя, конечно, перенести на экран. Вернее — можно, но тяжелой ценой утраты поэтической души, покидающей образ вместе с его словесной фактурой.

Вот отрывок из описания ночи и душевного состояния Лаврецкого в романе «Дворянское гнездо». «Лошадь Лаврецкого бодро шла, мерно раскачиваясь направо и налево; большая черная тень ее шла с ней рядом; было что-то таинственно-приятное в топоте ее копыт, что-то веселое и чудное в гремящем крике перепелов. Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки; свежесть воздуха вызывала легкую влажность на глаза, ласково охватывала все члены, лилась вольною струей в грудь. Лаврецкий наслаждался и радовался своему наслаждению».

Сначала о нарисованной картине. Вижу ли я ее? Очень и очень смутно. Сумел ли бы я ее скопировать, пересказать? Нет, не сумел бы. И вместе с тем я испытываю от прочитанного громадное удовольствие. Мне нелегко объяснить себе, чем именно оно вызвано. Знаю только, что воздействий много. Среди них — сообщенное мне общее впечатление прекрасной летней ночи и запомнившиеся частности: удивительно

прекрасные, мгновенно промелькнувшие пятна дымчатого золота и почти увиденный голубой поток лунного света, и почти услышанный топот копыт, и не сразу понятная радость от того, что неполный месяц блеснул твердым блеском.

Но в ряду воздействующих влияний одно из самых сильных — красота словесной речи, по особому осязаемая при чтении про себя. Тут уже прекрасное возникает не только как наглядно оптическая, чувственная картина, но и как художественное переживание красоты слов, их выбора и ритмического соединения. Пытаясь это объяснить, не приходится рассчитывать на точность. Недаром у самого Тургенева в небольшом отрывке так часто подчеркивается лишь относительная приближенность избранных слов к их смыслу: «что-то веселое и чудное...», «что-то таинственно-приятное...», «...в каком-то светлом дыме». Эта эскизность волнующа, как все незавершенное, еще и потому, что открывает перед воображением и догадкой неоглядные дали.

Кончаловский обнаружил достаточно вкуса, такта и мудрости, чтобы отказаться от эстетических услуг словесной пластики, которая способна предстать как бы сотворенной для кино — ведь она производит впечатление оптического образа, который «еще лучше», чем на странице, приживется на экране. Но поддайся режиссер соблазну, и вот уже едет по экрану всадник, красиво освещенный ночными эффектами и всем своим внешним видом свидетельствующий об испытываемом наслаждении.

Мне скажут: зачем упрощать? Ведь кино так богато выразительными средствами. Неужто нельзя поискать среди них кинематографический эквивалент литературной специфике? Почему же, поискать можно. Не исключено даже, что оператору удастся найти возможность передать оптическую сторону описанного автором проезда Лаврецкого верхом. Мы увидим ландшафт, окрашенный голубым лунным светом. Возможно, различим даже пятна, которые при некоторой работе воображения сочтем похожими на дымчатое золото. Пусть так. Ну а свежесть воздуха, вызывающая легкую влажность на глаза? А льющаяся в грудь вольная струя этой свежести? А внутреннее состояние наслаждения своим наслаждением. А красота слов, прелесть внутренней речи? А самостоятельная сила литературного языка? С ними как?

Нет, не поиски соответствия изображения слову согревают сердце режиссера. Здесь другое: воздействие словесно выраженного замысла писателя. Стоит возникнуть сочувственному волнению, и оно рождает отклик фантазии, перерабатывающей прочитанное на кинематографический лад.

Получается странная вещь: то, что эстетически воздействовало на режиссера, заставило его проникнуться стремлением к постановке, — именно это не раз окажется бесполезным в процессе режиссерского перенесения мира литературного произведения на экран.

Следует ли отсюда, что богатые выразительные средства кино могут рассматриваться и применяться в подобных обстоятельствах как некий вечно изобретаемый и пополняемый лексикон для «перевода» литературных образов на кинематографический язык?

Именно так едва ли кто-нибудь представляет дело. Тем не менее почти как правило при экранизациях «неподатливые» литературные образы и обороты либо совсем выпускаются, либо по ходу работы предпринимается попытка найти им, по возможности, кинематографическую замену. Таков путь «перевода».

В той или иной мере он всегда напоминает путешествие с портативным словариком в кармане по трассе литературного оригинала. Так путешествовал по «лермонтовским местам» режиссер С. Ростоцкий.

В этом смысле подход Кончаловского совсем другой. Увлеченный глубиной значения и блеском словесной речи, режиссер оказывается в сфере размышлений над литературно изображенной жизнью. Именно ее — эту жизнь — все более не терпится ему перенести на экран. И это становится тем ближе к осуществлению, чем более происходящий в режиссере творческий процесс обретает черты авторского свободного мышления в кинематографических образах.

Конечно, любой кинорежиссер (если только он заслуживает этого высокого звания) привлекает при случае кинематографический образный эквивалент на смену словесному образу. Как объяснить различие между этим обычным способом и тем, что применил Кончаловский? В сущности, оно уже объяснено предыдущим. Хочется лишь напомнить по аналогии, что существуют два разных типа первоклассных знатоков иностранного языка — скажем, английского. Но только представитель одного из этих типов думает по-английски. Другой — всякий раз мысленно переводит русские слова на английские.

Теперь уже можно это сказать: Кончаловский поставил обе свои экранизации на родном кинематографическом языке. Это не «перевод с литературного», а оригинальное познание о жизни, узнанной от классика. Как бы ни называть в данном случае меру самостоятельности режиссера, он — не переводчик.

* * *

Когда режиссерская работа проникнута уверенным авторским самочувствием, кинематографическая речь режиссера обретает наиболее широкое разнообразие. Метод «перевода» в этом отношении стеснительней — в нем ошутимее проявляет себя воля литературной основы. Настойчивее дает себя чувствовать тяга к буквальности.

Что же имею я в виду, говоря о «кинематографической речи»? Непосредственный показ жизни с экрана, предназначенный осуществить передачу режиссером зрителю своих мыслей и эмоций. В литературе соответственная задача осуществляется при посредстве словесного языка. В кино ту же роль выполняет универсальный и непосредственный, предметный и звуковой язык — монтаж фотомеханических изображений, — их объектом может быть весь материальный и духовный мир. Впрочем, есть здесь и своя граница: она пролегает перед попыткой непосредственного изображения мыслей и состояний. Но и эта твердыня атакуется. И не без успеха.

Чем глубже познание мира, чем оно правдивее, человечнее, чем прогрессивнее мысль художника, тем более совершенный язык необходим ему для воплощения художественных образов. И это определяет развитие искусства, непрекращающееся совершенствование его языка. С ходом времени он обогащается, претерпевает изменения. Старое уступает место новому. Возникают открытия. Но и они не вечны: то, что еще так недавно воспринималось нами свежо, постепенно тускнеет, превращается в привычное, становится шаблоном.

Вот что писал года два назад в «Правде» Мартирос Сарьян: «У профана один ключ к произведению искусства: «Я этого не понимаю, значит, это плохо». А может быть, наоборот, плохо, что ты не понимаешь? Никогда не надо гордиться собственным невежеством или необразованностью. Пока человек жив, он способен духовно расти. А искусство помогает этому росту».

Скажут: Сарьян имел в виду живопись. А кино — искусство несравненно более массовое. Конечно. Но оно — искусство. А это значит, что сказанное Сарьяном имеет к кино прямое отношение. Ибо все виды и жанры искусства подчиняются ряду наиболее важных общих эстетических идей. Об одной из них и упомянул Сарьян. Различия дают о себе знать позднее, когда начинается применение общего принципа к особенностям отдельного вида искусства. Тут вот и возникает забота о том, чтобы великие истины не служили

прикрытием
щалась в п
жения, зад
художестве

В проц
мысль, что
ров, как со
именно каче
Делает ли о
боким и уто
новые грани

Так оно
ческая функ
жанрам — пр
изведениям
заключено и
назначение.
ченности про
со всем ком
куда основн
как-то непос
нравственной

Когда же
мысль В. И.
дать в массах
всего о той к
образной выр

Кинематографич

Вот почему
действию кин
жено содержа
жественных о
ной степени (а
ство фильма.
сохранности, б
бы претендова

Как ни ва
утончении ил
зрителя, еще
жения при эт
оба эти момент

Приведу та
уезжая, проси

прикрытием для снобизма, а борьба со снобизмом не превращалась в попытку отгородить кино от поступательного движения, задержать его на неизменном уровне привычных художественных форм.

В процессе разработки вопросов эстетики высказывалась мысль, что художественная идея произведений таких жанров, как соната, натюрморт, танец, заключается в том, какие именно качества личности воспитывает данное произведение. Делает ли оно человека в большей степени способным к глубоким и утонченным переживаниям, придает ли его сознанию новые грани или «упрощает» его?

Так оно или нет — одно несомненно: названная эстетическая функция — пусть единственно свойственная некоторым жанрам — присуща (в разных сочетаниях) всем вообще произведениям искусства (кинофильмам в том числе). В ней заключено именно их непосредственно эстетическое целевое назначение. На практике, разумеется, эта сторона предназначения произведения органически и нераздельно сливается со всем комплексом сложного утилитарного воздействия, куда основной силой входит содержание. Последнее, однако, как-то непосредственней и прямей проявляет себя в идейной, нравственной сфере.

Когда же мы вспоминаем изложенную Кларой Цеткин мысль В. И. Ленина о том, что искусство должно пробуждать в массах художников и развивать их, то думаем прежде всего о той красоте, которую несут с собой и в себе средства образной выразительности.

Кинематографическая речь

Вот почему для зрителя так важно приобщаться к воздействию кинематографической речи — языка, которым изложено содержание, — и уметь постигать смысл и красоту художественных образов. Иначе рискуешь утратить в значительной степени (а иногда и целиком) идейно-эстетическое богатство фильма. То же, что в подобных случаях остается в сохранности, бывает подчас слишком мизерно для того, чтобы претендовать на художественную ценность.

Как ни важна связь такого результата с вопросом об утончении или огрублении эстетической восприимчивости зрителя, еще более серьезны утраты, возникающие от снижения при этом содержательности произведения. Впрочем, оба эти момента органически взаимосвязаны.

Приведу такой пример из фильма «Дядя Ваня». Астров, уезжая, просит принести ему рюмку водки. Затем загова-

ривает на высокую тему. В полном контрасте с ней оказывается принесенная на подносе рюмка. Это, конечно, не простое совпадение, но существенная деталь. В пьесе она отмечена ремаркой. В фильме на нее можно было бы не обратить внимания, если бы не жест Войницкого. Смоктуновский вкладывает в этот жест множество юмористически выраженных значений. Прежде всего это как бы намерение показать Астрову (не перебивая его), что просьба выполнена — водка принесена. Еще — это весьма изысканное приглашение хозяина выпить рюмку водки. Подтекст же всех значений таков: «Вот изволили разглагольствовать на высокие темы, а на проверку предпочитаете пить водочку!»

Жест выполнен со столь выразительным мастерством, что его многозначная осмысленность может быть легко воспринята. Но допустим зритель эту деталь не заметил. Как много он потерял! Прежде всего — пропустил повод для улыбки. Лишился удовольствия ощутить себя понятливым и сблизиться с режиссерским намерением. И, что самое важное, — не проникся ощущением драматизма, сопутствующего движению образа Астрова. Разумеется, это имеет в фильме гораздо более подробное выражение. Но краткость и меткость способны в искусстве впечатлять особенно глубоко. Если к тому же они призваны закрепить одну из наиболее важных мыслей произведения.

Или такой, например, момент. Дядя Ваня стоит у двери, участвуя в общем разговоре. Дверь прикрыта. Но одна из ее половинок отходит, дядя Ваня прикрывает ее. Несколько мгновений дверь остается притворенной, затем непокорная половинка снова отходит. Дядя Ваня вновь прикрывает ее. Он это проделывает механически, не вникая в происходящее. Но половинка двери опять отходит. На этот раз как-то особенно далеко, скрипуче и настойчиво — почти вызывающе дерзко. Дядя Ваня захлопывает ее с неописуемым бешенством. Удар кажется взрывом.

Это единоборство человека с отворяющейся скрипучей дверью превосходно подготавливает зрителя к восприятию меры нервной возбудимости дяди Вани.

Или такая, скажем, крошечная подробность. Отгремели грозы. Уехали Серебряковы и Астров. Усадьба погрузилась в привычную будничную жизнь. Щелкает на счетах Войницкий. Пишет Соня. Выписывают счета. Но вот Соня оторвалась от работы, подняла на свет ручку, взглянула на кончик пера — видно, волосинка пристала. И это, такое простое, незначительное движение, пронзает происходящее острым чувством реальности: ведь одно — делать вид, что пишешь, дру-

казыва-
не про-
а отме-
братить
новский
ыражен-
показать
— водка
е хозяи-
й таков:
ы, а на
твом, что
о воспри-
Как мно-
я улыбки.
сблизить-
жное, — не
движению
е гораздо
кость спо-
сли к тому
жных мыс-

гое — писать: только тогда может возникнуть органическая потребность проверить перо.

Нужно ли говорить о том, какое значение может иметь иной раз едва заметный художественный штрих? Это общеизвестно. У Елены Андреевны Серебряковой в исполнении Ирины Мирошниченко «непрочная прическа». У нее прекрасные светлые волосы. Но уложить их прочно и надолго труд непосильный: они словно ищут свободы и при малейшей возможности красиво рассыпаются. Елена Андреевна привычно и привлекательно возвращает их на место. Такая ли уж это незначительная подробность? Не думаю. Она утверждает то внешнее очарование, которому в данном случае придан свой собственный, земной, телесный оттенок. «Упомянуто» об этом в фильме вскользь, изящно и легко, хотя вполне осязательно. И ни в чем другом связанное с образом Елены Андреевны присутствие чувственности не дает себя обнаружить.

Разумеется, это лишь ничтожная часть далеко не самых выразительных образчиков кинематографического языка двух последних фильмов Кончаловского. Пропорция мало изменится, если припомнить то, что в этой связи было сказано ранее, к какому бы разделу примеров ни относилось — будь то способ изображения характера или манера индивидуализации кадра.

Все же одно обстоятельство, возможно, прояснилось: в кино истоки выразительных средств, используемых режиссером, берут начало в разных областях искусств, но главным направляющим является воображение режиссера. В подавляющей части то, что мы видели, прошло предварительно сквозь режиссерскую фантазию. Но лишь в живом практическом осуществлении стало тем, что запечатлелось на экране. И здесь, на пути реализации наряду с творческой долей актеров очень велико влияние художественной мысли оператора. То, что сделал в картинах Кончаловского оператор Рерберг, служит особенно веским тому доказательством.

Припомним «французские» сцены в «Дворянском гнезде». Они величественно красивы. Даже заставляют вспомнить слова венецианского посла, приведенные М. В. Алпатовым при описании Версальского дворца: «Красота и величие блистали, точно во сне или заколдованном царстве». Вот где вместо кинематографической позолоты заблестало в фильме тургеневское дымчатое золото. И еще я впервые увидел сквозной ряд громадных интерьеров с их колоннами из мрамора, пилястрами, инкрустациями в реальном освещении тысячи свечей, в чередовании яркого света и таинственно

затененных промежутков. Это стало крушением традиции, берущей начало в постановках Большого театра и перековавшей на экран, в силу которой в интересах роскошной яркости не огни свечей освещают царственную обстановку, а это за них делает энергия электроприборов, светящих заодно и на «зажженные» свечи в люстрах.

Но главное, несомненно, заключалось в том, что снималась не декорация, но прекрасная подлинность с ее искусственно невозпроизводимой, в сущности, фактурой. И все же наслаждение внешней красотой этих сцен могло бы принять эстетский характер, если бы не их глубокая содержательность. В чем она заключается? Вся эта материальная обстановка объединена со столь же богатой, нарядной, красочной человеческой средой. И столь же холодной, почти неживой. Живописные группы изысканной знати кажутся не более чем завершающими деталями общей неодушевленной картины.

В такой среде Лаврецкий, терзаемый болью подозрений и ревности, пытается отыскать жену. Среди окружающих он не находит ни малейшего отзвука своим чувствам. Возникает тоскливый дух полной и безнадежной отчужденности героя. Панорама его прохода среди мертвенного холода прекрасных вещей и как бы неодушевленных людей пронзена острым чувством надвигающегося, неотвратимого несчастья. Возникающее ощущение глубокой тревоги усиливает драматизм происходящего.

Не менее содержателен проход Лаврецкого по анфиладе апартаментов усадьбы в Лавриках. И это тоже не простая демонстрация места действия, но как бы почва, на которой распускались ветви «старинного дворянского племени». Сцена эта вплотную связана с комментариями старого слуги к портретам представителей рода Лаврецких. Нужно было большое искусство оператора, которое в соединении с монтажом режиссера создало из живописных портретов в небольшом количестве кадров образ дворянского гнезда, свитого людьми разных характеров и поколений.

Кончаловский писал в одной из своих статей, что сцену игры в «пятнашки» из «Дворянского гнезда» он монтировал недели три. А идет она на экране всего полторы минуты. В чем заключалась трудность? В том, чтобы при отсутствии фабульной нагрузки этот кусок стал близком поэзии, чем-то вроде четверостишия. И это получилось: веселая беготня Лизы и ее сестренки да еще панорама по деревьям смонтированы в ритме вальсообразного движения и рождают, как задумано режиссером, ощущение беспричинного счастья, единственным поводом для которого является молодость.

Это, ко
заклучена
палец к
Сразу чув
отношений
серьезное
потребност
детски нах
не приход
какой-то
быть, не т
едва замет
меньшую
в воздухе

Но и в
что было
которые пред
феру сюж
достигаемо
ва, не мен
да Лаврец
рождающая

По сут
персонажи
обмениваю
Но камера
ет за одни
реть краси
краю разв
цвет ткани
ных блико
оконные за
кружиться

Неугомо
движущий
телей он п
но сказать
душевному
утративши

Но вот
манс о влк
ратурная
Е. Григор
Широки
присоедини

Это, конечно, важно. Но для меня главная удача куска заключена еще и в другом: в жесте Лизы — она прижимает палец к губам, когда Лаврецкий хочет заговорить с ней. Сразу чувствуешь, откуда начинается отсчет возникающих отношений. У Лаврецкого, пусть неясное, уже зарождается серьезное чувство к Лизе. Во всяком случае, он испытывает потребность общаться с ней. Она же вся целиком почти по-детски находится во власти игры. Ей, видимо, даже в голову не приходит, что она может представлять для Лаврецкого какой-то интерес, обязывающий ее прервать игру. Стало быть, не так уж не сюжетна эта крошечная сцена, в которой едва заметный нюанс формирующихся отношений играет не меньшую роль, чем прелесть ощущения словно рассеянного в воздухе счастья.

Но и в тех сценах, где действительно нет ничего такого, что было бы необходимо движению действия, в сценах, которые предназначены лишь создавать художественную атмосферу сюжета — и там тоже сила эмоционального влияния, достигаемого средствами монтажа и операторского мастерства, не менее велика. Такова, например, сцена первого прихода Лаврецкого в дом Калитиных — воздушная, солнечная, рождающая образ веселой суеты.

По сути дела, происходит нечто весьма обыкновенное: персонажи встречаются, узнают друг друга, здороваются, обмениваются незначительными репликами и восклицаниями. Но камера проявляет к этому неумный интерес. Она следует за одним, другим заглядывает в лицо, успевает рассмотреть красивый букет в руках Лизы, мельком скользнуть по краю развевающейся Лизиной одежды, отметить фактуру и цвет ткани, ее легкость. Все это усилено сверканием солнечных бликов и ласковыми порывами ветра, взвихряющего оконные занавески и все то легкое, что способно взлетать и кружиться.

Неугомонная камера подхватывает весь этот веселый, движущийся, словно лишенный веса мир, и в сознании зрителей он преломляется в монтаж радостных эпитетов. Трудно сказать, к чему именно они относятся. Скорее всего, к душевному состоянию счастливых людей, еще молодых и не утративших уверенных надежд и мечтаний.

Но вот появилась новая картина Кончаловского — «Романс о влюбленных». На этот раз в ее основе лежит не литературная классика, но сценарий советского киносценариста Е. Григорьева.

Широкий успех фильма неоспорим. Что же мешает мне присоединиться к общей радости? Ведь Кончаловский как

художник так ценим мною. Помехой стали два обстоятельства: во-первых, необходимость обращения авторов фильма к условным формам; во-вторых, откровенно утилитарное использование моментов исключительности, случайности.

Таковы, видимо, следствия авторского стремления заселить мир фильма «нараспашку» положительными персонажами. Достижение этой цели потребовало жесткой регулировки фабулы. И вот герой картины, будучи призван в армию, попадает, несмотря на мирное время, в обстановку, типичную для военной действительности. Близкие ему люди получают извещение о его гибели. Между тем он жив, но не может сообщить об этом, так как затерян в пустынном и далеком крае нашей родины. Необычно? Исключительно? Еще бы! А для чего это нужно?

Для того чтобы возлюбленная героя после длительного и тщательного ожидания его возвращения вышла замуж за другого, сохранив право оставаться положительным персонажем. Мотивы приключенческого жанра здесь оказались нужны не органически, но «служебно».

Когда в основе фабулы лежит исключительность, тут уже опора на принципы реалистической эстетики далеко не всегда возможна. И вот, чтобы оградить себя от нападков за несоблюдение психологической оправданности, логической обоснованности и других стеснительных требований реализма, авторы пытаются поставить фильм под защиту особенностей условных жанров и средств. Возникает стихотворный диалог, появляется фигура Трубача — человека, который каждодневно из окна своей комнаты или с крыши трубит «зарю», приветствуя жильцов современного московского дома.

Я вовсе не стремлюсь оспорить права авторов опереться на условные жанровые формы. Хочется лишь насторожить против использования этого права в целях облегчения сложности решения серьезных проблем, ставящихся реальной действительностью. Тем более, что именно в этой области «Романс о влюбленных» не защищен от упреков.

Тип
худс

обстоятельств
фильма к
литературное ис-
полнительности.

ремления засе-
ными персона-
кой регулиров-
изван в армию,
овку, типичную
люди получают
, но не может
ном и далеком
ьно? Еще бы!

ле длительного
ышла замуж за
льным персона-
оказались нуж-

ьность, тут уже
далеко не всегда
док за несоблю-
ской обоснован-
еализма, авторы
енностей услов-
ный диалог, по-
ый каждодневно
«зарю», привет-
а.

торов опереться
шь насторожить
блегчения слож-
ся реальной дей-
ой области «Ро-

Типы художественности

IV

Под формой жизни

Позволю себе сослаться на изданный Институтом мировой литературы Академии наук СССР двухтомник, посвященный изучению проблемы художественной формы социалистического реализма. Это — сборник статей весьма компетентных, высококвалифицированных авторов.

В первой же — по существу, вводной — статье А. С. Мясникова мы читаем: «Наши литературоведы все настойчивее говорят о том, что анализ художественного процесса современности не может ограничиваться оперированием понятиями метода и неповторимой творческой индивидуальности, что требуется еще одно звено — творческое течение» *.

Почему же среди множества других важных вопросов, поднятых в цитируемой мною книге, именно этот остановил мое внимание? Да потому, что за восемь лет, прошедших с момента выхода (в 1963 году) в свет моей работы о художественных течениях в советском кино, впервые в солидном научном труде отчетливо утверждалось не только существование в нашем искусстве творческих течений, но также признавалась необходимость разработки их эстетической сущности. А ведь двенадцать лет назад, когда я начинал работу над этой темой, понятие художественного течения не только было исключено из научно-теоретического обихода, но вызывало у многих резко отрицательную реакцию: художественные течения трактовались как возбудители «групповщины».

Теперь же, по прошествии долгих лет, мне вновь предстояло вернуться все к тому же вопросу, так как я не представлял себе серьезного разговора об особенностях разных типов кинематографического творчества вне тесной связи с проблемой творческих течений. Было неприятно сознавать, что вновь придется выступить в роли упрямого одиночки.

* «Проблемы художественной формы социалистического реализма». т. I, М., «Наука», 1971, стр. 66.

Впрочем, последнее время чувствовалось, что если в кино с постановкой вопроса о творческих течениях все остается без перемен, то в литературоведении горизонт светлеет. Статья А. С. Мясникова подтвердила это и стала для меня существенной подмогой.

Эстетические системы социалистического реализма в кино

При всем индивидуальном своеобразии каждой отдельной картины обычно не так уж трудно бывает разглядеть ее художественную общность с целой группой других картин. Вместе они образуют одно из художественных течений.

Существование в советском искусстве *разных* течений не нарушает их идеологической общности. Ее основой являются коммунистическая идейность, советский патриотизм, партийность, народность и глубокая человечность. Таковы главные пункты, которые объединяют в понятии социалистического реализма широкое художественное разнообразие нашего искусства.

Разумеется, сложность творческой практики не всегда позволяет добиться на этом пути успехов. Но поскольку речь идет о принципиальной стороне дела, можно утверждать, что каждое из художественных течений нашего искусства является особой, своеобразной разновидностью осуществления принципов социалистического реализма.

Каждое ли? Это оспаривается весьма авторитетными литературоведами. Пожалуй даже, именно обратное утверждение еще недавно обладало «академической» поддержкой. Считалось, что если понимание социалистического реализма ограничивается только признаками идейного порядка и обладает одним лишь значением метода, рассматривающего жизнь в ее объективно-историческом движении к коммунизму, то это способно повести к эстетической всеядности. Раз все дело лишь в том, чтобы раскрывалась правда действительности в ее соответствии закономерностям исторического процесса, неизбежно влекущего мир к социализму, то ее — эту правду — можно выразить весьма различными художественными средствами — не только реалистическими, но и романтическими например. А это, по мнению защитников цитируемой точки зрения, уравнивая реалистическую форму с другими, принижает ее.

Значит, находясь на таких позициях, необходимо найти в социалистическом реализме не только его идеологическую основу, но и *качественную* художественную определенность.

В чем же она состоит? Признаться, из рассуждений тех, кто на ней настаивает, понять это нелегко. По-видимому, речь может идти не об ограниченной художественной определенности социалистического реализма, но о его *мощной формообразующей энергии*.

Таким, в частности, представляется общий смысл уже упоминавшейся мною капитальной коллективной работы о проблемах художественной формы социалистического реализма.

Все в той же статье, о которой уже упоминалось, А. С. Мясников пишет, что социалистический реализм отражает не только новаторское понимание жизни, но одновременно и новаторство художественных форм. Это утверждение автор иллюстрирует ссылкой на следующее высказывание Маяковского:

«Взятие Зимнего дворца «Лесом» Островского не разыграть... Весь тот вулкан и взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм в искусстве» *.

И они появились, эти новые формы, очень разные, но возникшие на почве идей, лежащих в основе социалистического реализма. Однако это лишь свидетельствовало об огромной мощности его творческого потенциала, но не сообщило ему самостоятельной художественной формы и не подтвердило правомерности исключения из него произведений, окрашенных в цвета романтики, гротеска, экспрессионизма.

Но куда же такие не укладывающиеся в рамки реалистической формы произведения относят сторонники их несовместимости с принципами социалистического реализма?

Вот что говорит по этому поводу А. С. Бушмин в сборнике, изданном под его редакцией Академией наук СССР: «Нет ничего недопустимого в том, например, что в искусстве, объединяемом социалистической идейностью, будут появляться (да и появляются) рядом с произведениями социалистического реализма произведения романтические или даже в той или иной степени отмеченные печатью экспрессионизма. Ошибочным будет лишь признавать эти формы равнозначными социалистическому реализму или же распространять на них понятие о методе социалистического реализма» **.

* «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. I, стр. 19.

** «Вопросы методологии литературоведения», М.—Л., «Наука», 1966, стр. 43.

Далее автор иронически ссылается на анекдотического монаха — не желая нарушать предписанный пост, но не устояв перед искушением отведать поросенка, сей лакомка перекрестил «пороса в караса» и съел его. Такому монаху уподобляются литературоведы, именующие социалистически настроенных писателей социалистическими реалистами, хотя реалистами они не стали.

Разумеется, причислять романтиков к реалистам неверно, но думается, что произведения каждого из них могут быть отнесены к социалистическому реализму, если жизнь в них отражена с позиций коммунистического мировоззрения. Лишь при таком понимании социалистический реализм не препятствует развитию и умножению стилистического многообразия.

Только в этом случае он не возвращает нас к давно отвергнутому истолкованию его как стиля.

Изображение действительности с позиций марксистско-ленинского мировоззрения может быть решено разными художественными средствами. Различно осуществляется сюжетосложение реалистами и романтиками. По-разному представляют они себе природу поэтической образности. Велики различия между деталью экспрессивного фильма и подробностями бытовой картины. Но кем, например, представлены эти художественные различия? Маяковским, с одной стороны, Горьким — с другой. Довженко — и братьями Васильевыми. Юткевичем — и Хуциевым.

Можно ли кого-либо из них отлучать от социалистического реализма? А вот от реализма — особенно в его классической форме — можно. Какой же в самом деле Довженко реалист? Он чистейшей воды романтик. Это не мешало ему историческое движение жизни видеть в ее направленности к социализму и поэтически оценивать действительность с марксистско-ленинских позиций.

В соединении с прилагательным социалистический имя существительное реализм не равнозначно тому же слову, взятому в отдельности. А то, что оно присутствует в обозначении метода гораздо более широкого, чем тот, который был присущ реализму XIX века, означает лишь одно очень важное обстоятельство: внутри нашего социалистического художественного метода реалистическая ветвь имеет особенно важное, ведущее значение. Поэтому я и обращаюсь прежде всего к тем эстетическим системам в кино, основой которых стал реализм — точнее, его классическая разновидность, представленная в литературе величайшими реалистами XIX века, такими, как Бальзак, Флобер, Толстой, Чехов.

Эти имена я привожу не только потому, что они знаменуют высочайший уровень художественного творчества. С ними в нашем представлении связана одна из наиболее характерных особенностей реалистической формы. Чернышевский сформулировал ее как воссоздание жизни в формах самой жизни.

Это определение относится полностью также и к области кино. И здесь тоже для реалистических течений наиболее характерно сочетание жизненного правдоподобия с верностью воплощения сущности жизни.

В связи с вопросом о творческих течениях Б. Л. Сучков писал в журнале «Коммунист», что одно из них воспроизводит жизнь в ее объективных, подсказанных самой жизнью формах. В рамках киноискусства родоначальным, классическим образцом такой реалистической формы является «психологически-бытовое» течение, как я его называл, пытаюсь исследовать в уже упоминавшейся моей специальной работе на соответствующую тему. В процессе развития от него отпочковались два других своеобразных типа реалистической формы. Один из них можно назвать (весьма условно) «эстетикой действительности», другой (не менее условно) — «эстетикой документальности».

Прежде я оба эти типа не разъединял. Но есть, видимо, резон, несмотря на известную общность, указать и на различия между ними.

«Программой» эстетической основой психологически-бытового течения и двух его разновидностей является унаследованное от классического реализма XIX века изображение жизни в формах самой жизни. Однако движение практики внесло сюда оттенки своеобразия. Они как бы выражают особенности каждого из вариантов соответствия изображаемой жизни ее объективному проявлению. И здесь художественный диапазон весьма велик: от привычного реализма на бытовой основе до стремления добиться иллюзии неотличимого сходства и даже кажущегося документального тождества с изображаемой действительностью.

Разбору всех этих вопросов и будет посвящено ближайшее изложение. Лишь потом придет черед обсуждению эстетических систем и жанров, отступающих от реалистического жизнеподобия в сторону разных типов художественной условности. Я предупреждаю об этом для того, чтобы читатели не стали тревожиться, задавая себе вопрос: а не пренебрегли ли автор фильмами, чьей художественной основой являются образы романтические, открыто экспрессивные, гротескные, фантастические?

Еще хочется мне предупредить, что каждая из эстетических систем и жанровых разновидностей будет представлена творческой практикой наиболее в моих глазах типичного из ее приверженцев. Теоретические же рассуждения должны сыграть лишь вспомогательную роль.

«Самоучитель»

психологически-бытового течения

Смотря лучшие фильмы Ю. Райзмана, зритель то и дело мысленно повторяет: «Да, да, именно так это в жизни и бывает!» И подтверждает радостным согласием все новые и новые, метко и точно изображенные подробности подлинной жизни. И радуется узнаванию знакомых предметов, мест, людей, которые почему-то выпали на время из его — зрителя — памяти, а вот теперь возвращены ему экраном и притом несут в себе значение, ясность и красоту, которых были лишены раньше при прежних встречах с ними в реальной действительности.

И это несколько не бытописание. От него Райзман надежно огражден лирической задушевностью. Она пронизывает точное и сильное воссоздание Райзманом реальности жизни. «Честный объективизм» изображения нигде не превращается в самоцель. Пристрастие же режиссера к фактурности образа, к перенесению на экран осязаемой материальности предметной среды становится почвой, на которой происходит тесное сближение зрителя с изображаемой действительностью.

Помимо того главного, что присуще фильмам Райзмана — волнующей правды изображения советской современности на разных ее исторических этапах, — они, эти фильмы, дают, думаю мне, для понимания сущности реализма в искусстве кино больше, чем это оказались способными сделать многие теоретические работы. Если угодно, фильмы Юлия Яковлевича — своеобразный самоучитель кинематографической интерпретации классического реализма в его росте и движении.

Постараемся же воспользоваться этой особенностью творчества Райзмана с «учебной» целью, чтобы уяснить себе особенности психологически-бытового течения в нашем кино.

В 1934 году я написал для себя сценарий «Окрыленные люди» (фильму по этому сценарию было присвоено название «Летчики»). По тому времени сценарий был неплох: он нравился не только мне, но и другим. В том числе — Райзману. Случилось, что почти одновременно писатель Лев

Славин закончил для меня (как режиссера) сценарий «Частная жизнь Петра Виноградова». Перспектива поставить его увлекла меня, и свой собственный сценарий я отдал Райзману (он «сидел» без сценария).

Впрочем, дело заключалось не только в увлеченности тонкой, умной и смешной комедией Славина. В моем сценарии не очень вытанцовывался герой — начальник летной школы Рогачев. Он обладал всем немудреным ассортиментом достоинств, которые в то время обычно приписывались глубоко положительным персонажам. Ничего нового мне придумать не удалось. Большие надежды я возлагал на данные исполнителя. Он представлялся мне высоким, широкоплечим. Его суровость смягчалась редкой, но обаятельной улыбкой. Я понимал, что все это находится неподалеку от штампа, но ничего другого в голову не приходило. Оставалось надеяться, что выручат сценарные ситуации. Райзман был, видимо, такого же мнения.

Но вот однажды вечером он повел меня в театр Вахтангова показать кандидата на роль нашего героя. Кандидат готовился к спектаклю, но еще не наложил на себя грима. Боже, до чего он показался мне неподходящим! У него была законченно «штатская» внешность. Таким мог быть милый, добрый адвокат. Полноватая фигура, мягкий овал лица, лысина. Она-то особенно меня огорчила. («Что они, парик на него будут напяливать?» — подумал я с неприязнью.) Вместе с тем что-то неотразимо притягательное было в этом человеке. Умные, добрые глаза и скрытая в них усмешка придавали ему необыкновенное обаяние. И я подумал: «Как жаль, что он не подходит. Но кто это?»

Райзман стал нас знакомить. «Борис Васильевич Щукин» — назвал он фамилию «кандидата».

«Тарталья!» — с восхищением вспомнил я Щукина в изумительном вахтанговском спектакле «Принцесса Турандот». Однако это лишь еще больше убедило меня в том, что прекрасный, но эксцентрический театральный актер Щукин никаких данных для создания образа Рогачева не имеет и сыграть эту роль не сможет. Но Борис Васильевич сыграл. И притом — блестяще. Райзман безоговорочно оправдал свой выбор. Для экрана был открыт великий актер, а для фильма — превосходный исполнитель, внесший в образ героя далеко не обеспеченную сценарием глубину.

Так проявилась проницательность воображения Райзмана, его умение разглядеть нужное, как бы плотно ни было оно заслонено. В моих глазах Борис Васильевич Щукин был неприступно отгорожен от роли Рогачева гротескным обра-

зом Тартальи и своей «штатской» внешностью. Райзман же сумел сквозь них мысленно увидеть то, что другие (и я в том числе) разглядели лишь когда фильм был готов. Тут уже стало ясно, что ничего «штатского» в щукинском Рогачеве нет. Форма летчика выглядела на нем привычной и годами обжитой. Его даже не сразу можно было представить в штатском. Спокойные, сдержанные движения, неторопливая, уверенная походка, негромкий, но тот особенный «командирский» говор, в котором звучит скрытая властность, спокойная убежденность, иногда едва ощутимая ирония.

А лысина? Она ничуть не помешала. Дело в том, что Рогачев из фильма обрел те неповторимо личные внешние и внутренние особенности, которых был лишен его сценарный предшественник. К тому же на экране он стал несравненно интеллектуальнее и обрел черты не только боевого и волевого командира, но еще и умного, духовно богатого человека.

Теперь стало ясно, чего ждал Райзман от Щукина, на что его ориентировал. Я же кроме того отчетливо понял, как важно режиссеру обладать способностью отрешаться от преобразенной внешней видимости и представлять себе последствия ее задуманного изменения.

Творческая прозорливость Райзмана нашла убедительное подтверждение. Но сейчас мне важен в ней лишь один момент: ее направленность. А направлена она была туда, где смыкаются друг с другом и взаимно растворяются одно в другом особенное, личное, неповторимое, с одной стороны, и обобщенное в целой человеческой разновидности — с другой.

В теории реалистического искусства это имеет свое давнишнее точное объяснение, никогда не выраженное лучше, чем у Энгельса в переписке с Минной Каутской, где он отметил, что в ее романах, как и должно, «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как сказал бы старик Гегель».

Таков заповедный принцип реалистической типизации. А вот и распространенная форма его нарушения: она выражена Энгельсом путем указания на то, что иногда в романах М. Каутской личности растворяются в принципе. Вот и в моем сценарии Рогачев растворился в собственной глубокой положительности, лишенной «индивидуального стержня». Взятое в кавычки выражение принадлежит В. И. Ленину. Он относил его к числу важнейших особенностей искусства.

Умелая, четко очерченная индивидуализация персонажей входит важным звеном в дар изобразительности, которым Ю Райзман так щедро награжден. Особенно важно, что

личную человеческую сущность персонажа режиссер пытается найти в самом актере.

Это напоминает сказанное по поводу обращения А. Михалкова-Кончаловского к человеческой сущности исполнителя. Причина проста: своим подходом к актерскому творчеству Кончаловский обязан новаторскому проникновению в проблему киноактера таких больших художников, как Ю. Райзман и С. Герасимов.

Духовная фактура актера

Вопрос о значении внешних и внутренних (духовных) особенностей личности исполнителя роли очень важен. Иной раз именно здесь лежит ключ к удаче воплощения образа. Поскольку, однако, дело идет о человеческой сущности актера, есть в этом пункте нечто, способное заставить заколебаться. Вправе ли мы и деликатно ли проявлять деловой интерес к особенностям человеческой личности, к «духовной фактуре» артиста? Какими объективными возможностями удовлетворить этот интерес мы располагаем? Читать в чужом сердце — занятие весьма зыбкое, класть его в основу серьезных выводов нет оснований. Да и в нем самом есть что-то нескромное, запретное.

Все это так. Но ведь никто не предлагает копаться в душе актера. Речь идет о другом — о тех впечатлениях и ассоциациях, которые возникают у режиссера от личного общения с актером. А в этом ничего запретного нет. Критерием же правильности возникшего впечатления является, конечно, не психологическая экспертиза, а художественный результат исполнения роли — проверка практикой.

Впрочем, иной раз возникают подтверждения, имеющие силу полной и объективной достоверности. Приведу пример.

О Борисе Васильевиче Щукине, после того как он с необыкновенным успехом сыграл роль Ленина в двух картинах М. Ромма, появилось множество статей, исследований, воспоминаний. В них авторы пытались охарактеризовать личные человеческие черты Щукина, дать представление о его духовных свойствах. И вот оказалось, что многое и наиболее существенное из того, что было выражено в образе Рогачева (из фильма), очень сходно с теми нравственными особенностями, которые, по свидетельству авторов, исследовавших жизнь и творчество Бориса Щукина, принадлежали ему как личности.

Райзман чутьем художника сумел эти особенности распознать, не опираясь ни на пуд совместно съеденной соли, ни

на итог предпринятых исследований. Такова природа таланта — своеобразного психологического ускорителя.

А может быть, произошла удачная случайность? Но тогда она из числа тех, что странным образом входят в привычку и систематически повторяются: Машенька — В. Караваева, Губанов — Е. Урбанский.

Несколько лет назад мне довелось присутствовать на просмотре проб актера Владимирова. Райзман решил снимать его в роли героя своего нового фильма «Сын коммуниста» (так в то время назывался «Твой современник»). Просмотр кончился, и воцарилось смущение — режиссерский выбор резко не понравился. При всем громадном доверии к художественной мудрости Юлия Яковлевича, казалось, что на этот раз он делает непоправимую ошибку и с таким Губановым ставить картину нельзя. Между собой говорили еще категоричней — звучало слово «провал».

Но прошел год и стало очевидно, что никакой ошибки не было. Владимирова сыграл прекрасно. Он оказался совершенно на месте, и теперь трудно уже представить себе Губанова другим. Что же произошло? Ответ потребовал бы сложных и длинных соображений. Если же попытаться ответить коротко, то, видимо, вот в чем здесь дело. Противники кандидатуры Владимирова исходили из некоего абстрактного представления о Губанове как положительном герое, олицетворяющем высокую принципиальность и непоколебимую волю в осуществлении партийного долга. Но прямо и непосредственно эту итоговую сущность внешность Владимирова не выражала. И потому артист казался неподходящим. Перед Райзманом же стояла необходимость создать итог, а не просто проиллюстрировать быстро решенную в уме задачу. Грубо говоря, в актере он искал своего рода «множитель» — «множимым» были сценарные ситуации. Умножь на них единицу — самую первую цифру отсчета, — и ответ получится правильным, но чуда не произойдет. А если найти в исполнителе то особое неповторимое, поначалу неожиданное, даже как бы противоположаемое сценарному итогу своеобразие душевной фактуры исполнителя? Тогда итог окажется намного крупнее, весомее результата, гарантированного сценарием.

Как же можно исходить из готового итога и подгонять под него «множитель», то есть решать задачу, заглянув в ответ? Мы часто допускаем на студиях такую ошибку, отвергая кандидатуры, способные изменить готовый ответ, как бы раз и навсегда данный сценарием.

Кстати говоря, Райзман очень настойчив в своей верности избранному сценарию, и к тому же обычно он является

одним из его авторов. Но ведь как бы идеально ни был написан сценарий, его персонажи всегда кажутся окрашенными в «цвет мрамора», как выразился Белинский по поводу литературного изображения Гамлета, сличая его с актерским образом, созданным Мочаловым. Режиссер же сообщает им цвет жизни. Для этого-то и необходим безошибочный выбор исполнителя, душевная фактура которого и становится основным «красящим веществом». Повторяю — все обстоит сложнее. Но я ведь обязался предложить лишь краткий ответ.

Уже то, что было сказано, способно, думается мне, сообщить понимание еще одного важного обстоятельства: для Райзмана поиск исполнителя главной роли представляет то же, чем является преодоление трудностей первой строки для поэта, первой фразы — для писателя.

Ведь с поисками актеров для режиссера начинается этап общения с реальностью — это выход за пределы литературного соучастия, предварительных размышлений и организационной суеты на просторы материализации творческих стремлений. С приходом для бесед и проб актера слово начинает звучать, мрамор обретает окраску, пусть еще случайную, но уже зримую. Время становится реальностью — оно может течь томительно, когда исполнитель вял, а иногда способно лететь стремглав. Словом, все становится зримым, слышимым, ощутимым. Вступает в свои права процесс диффузии идеального и материального. Осевший в сознании легкий, неустоявшийся образ постепенно уплотняется, вливается в форму и в ней отвердевает, в чем-то изменяется, а иной раз становится совершенно другим, чужим, враждебным — и раз отливка не получилась, хочется разбить неудачную форму. Но это лишь значит, что актер не подошел.

В схеме все выглядит просто. В жизни же, для того чтобы выбор на роль не оказался ни ошибочным, ни приблизительным, режиссеру бывает дана способность мысленно распространять представление, возникшее от нескольких штрихов поведения пробуемого актера — от пары-другой его внезапных, неожиданных интонаций, — на всю жизнь образа да еще на область его связей с другими персонажами.

У Райзмана этот процесс протекает на кибернетических скоростях. И здесь тоже осознание оборачивается инстинктом. И на этот раз тоже скоростной момент оказывается следствием и свойством таланта. Разумеется, решать вопросы отбора столь стремительно нет практической необходимости. Обычно бывает достаточно времени для их обстоятельного обдумывания и решения. И даже для перерешения. Но я имею в виду не практику, но одну из сторон режиссерского

дара. В процессе совместной с Райзманом педагогической работы я не раз наблюдал эту как бы инстинктивную безошибочность его мгновенных суждений. Удивительней всего, что свойство это сочетается у Юлия Яковлевича с обстоятельной неторопливостью принятия художественного решения и сопровождается долгим мучительным самоконтролем.

Все же не всегда и у Райзмана торжествовала безошибочность выбора. И тогда «первая строка», «первая фраза» не определяли с возможной для Райзмана силой «строй и лад дальнейшей речи» (В. Маяковский).

Мне кажется, что так в известной степени произошло в фильме «А если это любовь?». Жанна Прохоренко была очень обаятельна и правдива, но первичность ее душевной фактуры уже до того «похитил» Г. Чухрай в «Балладе о солдате». Артист же И. Пушкарев не привнес своим исполнением роли Бориса Рамзина личной яркости — индивидуализация образа не состоялась. Менее обязателен также выбор на две главные роли в «Визите вежливости».

Но это — немногие исключения. Зато в подавляющем большинстве случаев торжествовало умение найти артиста, который бы не только обладал высоким даром, но еще и словно самой природой был предназначен для исполнения порученной ему роли.

Вообще же включение личных (человеческих) свойств актера — внешних и внутренних — в образ персонажа чем-то близко обращению в литературе к реальным прототипам. Это как бы кинематографический вариант того же явления. Оно и в литературе не имеет ничего общего с фактографическим перенесением на страницы книги действительно существующих людей. Но что-то иногда у таких людей заимствуется. Слившись же с воображенными автором чертами вымышленного лица, позаимствованное видоизменяет первичную сущность и ничуть не выдает своего происхождения.

Интересно, что именно в реалистическом искусстве обращение автора к прототипам получило наибольшее распространение. Видимо, потому, что в этом есть какой-то элемент документированности, сближения с подлинной жизнью. Так и в кино: душевная фактура актера, пересаженная в мир фильма творческим вдохновением актера, режиссера и оператора, это уже не личность актера, но образ, обретший дополнительно к своему художественному значению еще и едва ощутимый привкус документальной достоверности.

Ю. Райзман и С. Герасимов открыли и поняли это раньше и глубже других. Как мы увидим, пройдет время и найдутся молодые силы, которые не только воспользуются этим

средством сближения с жизнью, но и отвергнут такую форму актерского перевоплощения, которая значительно, а тем более начисто заслоняет личность исполнителя. Сами же родоначальники использования личных особенностей, душевной фактуры артиста надежно сохраняют также на своем вооружении искусство актера-«протоя».

Но, сохраняя за собой право обращаться как к принципу перевоплощения, так и к использованию внешней и духовной фактуры артиста, Райзман при выборе актеров на ведущую роль в каждой из своих зрелых картин руководствовался только второй из обеих возможностей. В соединении с превосходным умением работать с актером, именно безукоризненность выбора исполнителя и его необыкновенная личная убедительность увенчались прочным успехом, и прежде всего — торжеством выразительной достоверности.

Но была в этом и своя теневая сторона. Исполнение ведущих ролей у Райзмана не только оказалось, но и оставалось для их исполнителей кульминационным.

Должно быть, это объясняется чуть ли не флоберовской требовательностью Райзмана к бескомпромиссной точности художественного выражения. Я имею в виду ту сторону взглядов Флобера, которую Мопассан описал так: «Каков бы ни был предмет, о котором хочешь говорить, есть одно только слово, чтобы его выразить, один глагол, чтобы его одушевить, и одно прилагательное, чтобы его охарактеризовать. Итак, нужно искать это существительное, этот глагол и это прилагательное, пока не откроешь их, и никогда не удовлетворяться приблизительностью».

Именно таким единственным, неповторимым, только одним незаменимо возможным «словом» является для Райзмана актер. Всякий раз режиссером решается чудовищно трудная задача идеального совмещения в исполнителе одаренности и совпадающих со смыслом роли контуров человеческого содержания актера. Когда поискам такого совмещения сопутствовала удача, то вот что получалось.

Никому в то время не известный студент школы-студии МХАТ Женя Урбанский был приглашен Райзманом для исполнения ответственной роли Василия Губанова в фильме «Коммунист» и по окончании фильма сразу стал знаменит.

А роль Машеньки? Ее блистательной исполнительницей стала ничего до того не сыгравшая ни в театре, ни в кино ученица актерской школы «Мосфильма» В. Караваева.

А как много ролей сыграл в кино актер Е. Шутов. Но ведь только то, что он сделал в «Коммунисте», представ в

образе домо
но представи
середняка. Т
актер не до

В кругу
великого уме
ные здесь и
му его качес
самых испол
следует в да
ниченно — в
способного и
стями нарисс
придать поис
рактир. Но
исчерпывающ
же неповтори
ман дает это
персонаж нел

Так возни
действующих
многообъемн
пичные для р
типичность —
нравственного
целей.

Какими эт
ко понять не
вия, не из
высказанных
содержательн
реальной жи
передать поэ
ность краскам
бовно изобра
века.

Именно в
эстетическое
многих и лу
Габриловичем
кинодраматур
лось глубокое
теров «просты
нашем экране
Захаркиных

образе домовитого мужичка Федора, стало шедевром. Трудно представить себе более правдивое обобщение крестьянина-середняка. Такой художественной высоты никогда до этого актер не достигал.

В кругу кинематографистов Райзмана хорошо знают как великого умельца работы с актером. Поэтому все перечисленные здесь и дальше актерские сверхудачи приписывают этому его качеству, отдавая, разумеется, должное одаренности самих исполнителей. Так оно и есть, конечно. Только не следует в данном случае работу с актерами понимать ограниченно — в отрыве от силы художественного воображения, способного исключительно конкретно, со многими подробностями нарисовать облик и характер персонажа и тем самым придать поискам исполнителя ясный целенаправленный характер. Но найдя нужную кандидатуру, режиссер умеет исчерпывающе использовать сущность ее своеобразия, столь же неповторимого, как узоры на подушечках пальцев. Райзман дает этому отличию свободно проявиться. И тогда уже персонаж нельзя смешать ни с кем другим.

Так возникает остро отточенная индивидуализация лиц, действующих в фильмах Райзмана. Все они живые, сложные, многообъемные, выхваченные из быта реальные люди, типичные для разных отрезков развития нашего общества. Их типичность — единственное следствие меры социального и нравственного осознания стоящих перед ними общественных целей.

Какими эти цели видит в своих фильмах сам автор, легко понять не из прямого его вмешательства в ход действия, не из резонерских или дидактических выступлений, высказанных из-за кадра или устами персонажей. Идейной содержательностью пронизано в фильме само изображение реальной жизни. Райзман любит ее тепло, умеет ощутить и передать поэзию житейской прозы, сообщить выразительность краскам бытовой повседневности, глубоко, живо и любовно изобразить обыкновенного, рядового советского человека.

Именно в этом пункте особенно плодотворным оказалось эстетическое единомыслие Райзмана с испытанным соавтором многих и лучших его фильмов — Евгением Иосифовичем Габриловичем, талантливым, умным и очень современным кинодраматургом. Плодом их совместного труда не раз являлось глубокое художественное исследование типичных характеров «простых» советских людей. В результате возникли на нашем экране классические образы рядовой рабочей семьи Захаркиных («Последняя ночь»), телеграфистки Машень-

ки — героини одноименного фильма, студентки Наташи («Урок жизни»), кладовщика Губанова и крестьянки Анюты («Коммунист»).

Все они обыкновенные советские люди и вместе с тем люди великого подвига: Захаркины — герои революционной октябрьской ночи, Машенька — отважная фронтовая медсестра, Василий Губанов — человек, не поколебавшийся отдать жизнь, когда этого потребовал долг коммуниста. А если понятие подвига может показаться чрезмерным для оценки поведения Наташи и Анюты, то уж, во всяком случае, отдадим должное их верности в любви, их глубокой нравственной чистоте.

Все эти и некоторые другие образы влекут к себе не только *высокой духовностью*, но и своей *безупречной жизненностью*. Она-то и является в творчестве Райзмана решающим условием художественного совершенства. Вместе с тем это также та цель, на достижение которой направлена его необыкновенно верная жизни изобразительность.

Личная тема

При всем широком разнообразии содержания и материала фильмов Райзмана — если не все, то лучшие из них объединяет общая внутренняя тема. Ее нелегко коротко сформулировать. В самой общей форме — это утверждение нравственной красоты, скрытой под внешним покровом скромной незаметности. Иногда оно становится предметом прямого выражения, но чаще — присутствует как авторское отношение к материалу.

Наиболее совершенно и «впрямую» эта сторона идейно-художественной позиции Райзмана выражена в его прелестном фильме «Машенька». За внешней неприметностью почтовой работницы Машеньки зритель постепенно распознает человека большого сердца, могучей нравственной силы и несгибаемой душевной стойкости.

Той же цели служит неприкрашенное изображение неказистой житейской обстановки, в которой протекает действие. Перед зрителем возникают бедно обставленные комнаты, обшарпанный гараж, простые, видавшие виды вещи. В этом заключено не только правдоподобие времени (страна еще была бедна и лишь накапливала силы), но и нравственное отношение к внешней стороне быта.

Непрезентабельность «лестничной клетки» не угашает красоты произнесенных здесь первых слов любви, не снижает высоты чувств, не упрощает сложных живых человеческих

отношений. Первый мучительный приступ ревности не теряет драматизма от того, что настигает Машеньку на коммунальной кухне среди немытой посуды.

Всем этим как бы утверждается мысль о том, что поэзию истинной духовности не в состоянии угасить грубая житейская проза. И это не абстрактная нравственная позиция, но прозорливо наблюденное и тонко выраженное свойство воссозданного в фильме времени. Здесь нашло свое выражение великолепное презрение советской молодежи тех лет к обстоятельной и прочной бытовой устроенности. Время действия фильма проникнуто легким и веселым ощущением свободы советского человека от рабского пристрастия к удобствам и старательно оборудованному личному быту.

Ответ на вопрос «что есть красота?» дает и другой фильм Райзмана — «Коммунист». Хотя идет гражданская война, герой картины, большевик Губанов, показан не в пороховом дыму и не в огне сражений: он — кладовщик. Красота служения долгу открывается нам не в эффектных ратных сценах, но в прозе малопривлекательного труда. От этого красота не тускнеет. Наоборот — становится прекрасней.

В картине «Твой современник» сын кладовщика Губанова действует уже совсем в другой обстановке. Сам он высококвалифицированный инженер и общаться ему приходится с крупными учеными и государственными деятелями. За полвека с того дня, как погиб отец Губанова, неузнаваемо изменился облик страны. Она стала несравненно могущественней и богаче. Теперь уже нет оснований считать достоинством бытовую нетребовательность, а тем более кичиться ею. Но не тронутой временем осталась красота отречения от личных интересов во имя общественного долга. Это и становится пафосом картины, делает ее продолжением и дальнейшим развитием все той же внутренней темы Райзмана. По-прежнему жизненно достоверным остается ее образное воплощение. Изобразительное мастерство режиссера предстает еще более окрепшим. Поле его проявления оказывается в новой картине необыкновенно широким, приближающимся к емкости романа. Изображаемая жизнь — наша современность — стала гораздо сложнее сравнительно с теми временами, когда жили герой «Коммуниста» и героиня «Машеньки». В новом фильме изображение действительности несравненно более многомерно, гораздо шире развернуто. Зритель следит не только за течением основного конфликта, но втянут в трудные поиски ответов на множество вопросов, возникающих по ходу действия.

Как отнестись к поступку Миши Губанова, ушедшего, не закончив института, на производство? Его мать, Елизавета Кондратьевна, видимо, неправа, осуждая сына, но так ли уж совсем нельзя понять ее поведения? А какие трудные вопросы возникают в связи с судьбами Кати и Зойки. А вся эта история с каэтаном — сколько вопросов она поднимает. Пусть прав Губанов, но именно поэтому так немыслимо трудно решить проблемы, вытекающие из его правоты.

Все эти сложные коллизии возникают не на почве надуманных ситуаций, присочиненных в целях наделения фильма острой проблемностью. Они рождены самой действительностью и глубоко типичны. Типичны и вовлеченные в них люди. Поэтому происходящие на экране заседания, совещания, обмены мнениями полны живой, увлекающей зрителя страсти.

Жизнь изображена во всей ее, подчас тревожной, полноте. Изображена правдиво, выразительно, глубоко. И достоверно.

Берега реализма

Таковы творческие свойства режиссера Ю. Я. Райзмана. Они глубоко индивидуальны в своем конкретном проявлении. Вместе с тем в своем обобщении те же свойства могут быть с полным основанием приняты за типологические черты классического реализма в кино. Это одно из наиболее точных обозначений берегов, ограничивающих психологически бытовое течение реалистического киноискусства.

Лет пятнадцать назад вспыхнула одна из интереснейших литературных дискуссий. Центральное место занимало в ней стремление избавить литературную науку (а с ней и другие области науки об искусстве) от пресловутой теории «реализм — антиреализм». Вместе с тем не было недостатка в попытках противопоставить ей более обоснованные взгляды на природу реализма, историю его становления, развития и соотношения с другими творческими направлениями в искусстве.

В частности, известный литературовед профессор С. М. Петров в статье о реализме как художественном методе попытался дать представление о важнейших признаках реализма и даже коротко суммировать их. Последнее обстоятельство вызвало неблагоприятные отклики — профессора критиковали за то, что он стал на путь формальной классификации типологических признаков. Она, дескать, несколько примитивизирует сложность живого литературного явления.

Лично мне
если оно даже
способно обле
до того он из
типологически
быть едва ли
честву и им по
принципа изоб
обстоятельств
будничности и
жение художес
присущи самой
исключительно
личности автор
«саморазвиваю
наслаждение ху
ния истины, ре
зацию явлений
ние живыми и т
Думается, что
все время идет
Райзмана служи
начало от реали
дется с конца п
левич советский
лось в наше со
сказать, что Ра
XIX века? Ну,
было сказано,
художника, верн
риале советской
передовых идей,
основу его морал
Одним слово
в русле социал
характеризует о
предыдущих сво
Сосуществуют р
го реализма и др
ся предметом на
течений, истоки
цах классическо
Начиная с
неуклонно приде
сического реализ

Лично мне это не кажется. Краткое описание признаков, если оно даже превращается в некий итоговый перечень, способно облегчить ознакомление с предметом, коль скоро до того он изложен обстоятельно. Так вот этот «перечень» типологических признаков классического реализма может быть едва ли не полностью отнесен к райзмановскому творчеству и им подтвержден. Здесь найдем мы и осуществление принципа изображения типических характеров в типических обстоятельствах; и «честный объективизм»; и уважение к будничности и неброской простоте; и поэзию прозы; и отражение художественной формой реализма тех форм, которые присущи самой действительности; и отказ от романтической исключительности; и кажущееся полное невмешательство личности автора в изображаемый им ход жизни и поведение «саморазвивающихся» персонажей; и сообщаемое зрителю наслаждение художника от точного и сильного воспроизведения истины, реальности жизни; и «дух анализа»; и детализацию явлений действительности, оснащающую ее изображение живыми и типичными подробностями.

Думается, читатель давно уже недоумевает: речь у автора все время идет о классическом реализме. Вот и творчество Райзмана служит примером следования традициям, ведущим начало от реалистического искусства XIX века (отсчет ведется с конца первой трети столетия). А ведь Юлий Яковлевич советский художник, мировоззрение которого сложилось в наше социалистическое время. Не хочет же автор сказать, что Райзман живет в мире художественных идей XIX века? Ну, конечно, не хочет. Да ведь и то, что уже было сказано, дает полное основание видеть в Райзмани художника, верного воплощению современной темы на материале советской жизни. Изображена же эта жизнь в свете передовых идей, владеющих нашим обществом и образующих основу его морально-политического единства.

Одним словом, творчество Райзмана не только находится в русле социалистического реализма, но и очень наглядно характеризует одну из его эстетических систем, которую я в предыдущих своих работах называл психологически-бытовой. Сосуществуют рядом с ней под куполом социалистического реализма и другие системы, эстетика которых еще окажется предметом нашего интереса. Здесь же речь идет о том течении, истоки которого легко обнаружить в лучших образцах классического реализма минувшего столетия.

Начиная с середины 30-х годов режиссер Райзман неуклонно придерживался художественных принципов классического реализма, которые отвергают любую форму откры-

того проявления авторской субъективности. Своему пристрастию он остался верен и после того, как социалистический реализм в своем развитии принес в кино много новых возможностей правдивого изображения реальной жизни.

Все это может быть решено в рамках общего вопроса о соотношении классического и социалистического реализма. Но это особая тема, которой я касаюсь лишь частично.

А пока: своим совершенствованием классическая разновидность реализма в кино — его психологически-бытовое течение — многим обязана Юлию Яковлевичу. Это с признательностью понимает и молодежь. Тем не менее в ее среде приходится подчас слышать голоса, берущие под сомнение плодотворность столь длительной верности одной и той же традиции. Пусть даже она обновлялась в ходе своего развития.

Что можно на это ответить? Вспоминаются слова очень хорошего и мудрого поэта — Вадима Шефнера, сказавшего о себе, что старому поэту надо уважать молодых, но не нужно им подражать, рядиться под молодого самому и, суюкая, утверждать, что тебе «тлидцать тли года». Прав Шефнер: художникам старшего возраста надо уважать свои лета и работать в своей — пусть традиционной — манере, совершенствуя ее.

Все это так, но нельзя толковать мысль Шефнера, как напоминание о том, что всяк сверчок должен знать свой шесток. Речь идет, конечно, о другом — об осуждении искусственного модничанья. Видимо, в таком именно грехе побоялся быть обвиненным Райзман, работая над фильмом «Визит вежливости». Это и послужило, думаю мне, причиной просчетов, возникших в фильме.

Райзман не принадлежал к числу тех, кто боролся за прямое проникновение кино в область психики, за ее экранное овеществление. Отражением внутренней жизни его персонажей становились только их поступки и поведение. Лишь они объясняли помыслы, стремления, колебания человека на экране. Для изображения того, как протекает процесс художественного творчества, этого было мало. Здесь рамки одного лишь внешнего поведения абсолютно не в состоянии выразить и малую долю того духовного богатства, той сложной работы мыслей и чувств, которые возникают в человеке, творящем свой особый художественный мир.

Между тем в новой картине Райзмана изображение процесса художественного творчества стало одной из главных задач. Герой фильма капитан-лейтенант Глебов, офицер крейсера, обдумывает и пишет пьесу. Чтобы передать это с

экрана, привычная «объективная» манера режиссера была мало перспективной. Следовало бы уйти в сферу поисков непосредственного художественного проникновения в тот загадочный мир творчества, где бушуют бури, тогда как извне видно только, что сидит за столом человек и водит пером по бумаге, а на лице его запечатлена напряженная задумчивость. Он чему-то улыбается, иногда хмурится. Встанет, пройдет по комнате, и снова за стол. Но пойдешь пойми конкретный смысл того, что лежит за всем этим. И как автору изобразить то, что происходит в сознании творящего человека как процесс, не сводя дело к иллюстрации результата художественного мышления? Тут требуется показ на экране психики персонажа, зрительная материализация человеческого состояния. Но сценарий, поставив режиссера перед лицом такой задачи, ничего не дал для ее решения. А режиссер отказался менять характер своей объективной «изображающей» манеры.

Дело свелось к монтажу изображения задумывающегося Глебова с иллюстрацией заготавливаемых для пьесы эпизодов.

Думается, не такими средствами стало бы возможным создать образ художественного творчества как поэтического явления. Эта трудная задача решена в «Визите вежливости» чисто внешне. Из глубин психологии процесс творчества извлечен на доступную глазу поверхность. Но это стоило утраты им своей действительной, реальной сложности. Она заменена прозаичной наглядностью. И сильно упрощена.

Не было одолено и другое препятствие. Необходимость сообщить достоверность весьма условной ситуации, предназначенной путем довольно спорной аналогии (стихийное бедствие — атомная война) привлечь к показу античности остро-современный интерес. Примеров подобного же использования прошлого для постановки актуальных проблем современности можно привести немало. Но я зову не к воспоминаниям о «Сатириконе» Феллини*, а к несравненно более плодотворной опоре на литературный опыт. Увы, кинематографисты — как практики, так и теоретики — весьма нечасто позволяют себе в поисках художественной истины выходить за пределы родного кинематографического дома.

Между тем, остановив авторы «Визита вежливости» свое внимание на «Саламбо» и на том, что было об этом романе

* Думается, обращение автора к физиологически отталкивающему материалу способно угасить художественную убедительность даже верного по мысли и талантливого фильма. Нельзя требовать наличия у зрителя и даже у критика железных нервов хирурга.

написано, как много полезного могли бы они извлечь для себя. Ну, хотя бы только в пределах проблемы сочетания античности с современностью. Флобер ведь тоже настойчиво стремился сообщить своему роману современное звучание. Тем не менее он тщательно и всесторонне восстанавливал правду изображаемого времени. Речь шла не столько об «археологической», внешней, декоративной стороне, но главным образом о глубоком проникновении в своеобразие мышления, переживаний и поведения античного человека.

По этому поводу Б. Г. Рейзов (один из лучших исследователей творчества Флобера) писал, что при всей своей общезначимости и «человечности» герои «Саламбо» все же чрезвычайно далеки от современности. На пути к ней возникло немало препятствий. Среди них наибольшую сложность представляла необходимость сделать понятным современному читателю особый характер мышления людей далекой древности. Для этого главным средством выражения является их язык. Следовательно, он-то в первую очередь должен был содержать своеобразие, отмежевывающее его от сколько-нибудь полного соответствия современному (независимо от национальных отличий) языку.

Попытка одолеть эту трудность была бы неизбежно связана с необходимостью заставить людей говорить на языке, на котором они не думали.

Разумеется, такой выход Флобер отвергал. Тем не менее ему не всегда удавалось найти художественное выражение тому известному обстоятельству, что человек как думает, так и говорит. И вот, подчеркивает Рейзов, в «Саламбо» «целые сцены шли в молчании».

В «Визите вежливости» эти трудные вопросы не поставлены. А они и здесь требовали своего решения. И вот персонажи античных сцен много и современно разговаривают. Разговаривают так, что это делает их неотличимо сегодняшними. Последствия, быть может, особенно наглядно обнаруживают себя в сцене застольной беседы между Правителем (артист В. Стржельчик) и Чужестранцем (артист В. Гусakov). Возникает впечатление, что различие отделенных тысячелетиями эпох сведено преимущественно к костюмной несхожести, подкрепленной разницей внешнего, декоративного облика материальной среды.

Вместе с тем оба временных пласта — современный и давний, — несмотря на соблюдение драматургической логики их сосуществования, воспринимаются как художественно несовместимые в одном и том же фильме. Причиной тому является различие меры реалистической иллюзии: она необычно-

венно сильна в сценах современных и несравненно слабее проявляет себя в античных сценах. Быть может, это неизбежно, преодолимо?

Все тот же пример из творческой практики Флобера свидетельствует о противоположном. Испытываемое нами собственное ощущение подтверждает, что, как об этом писал Рейзов, древний Карфаген (в «Саламбо») оказывается почти столь же живым и осязаемым, как современный Ионвиль (в «Мадам Бовари»). В этом только смысле и можно говорить о перенесении методов современного романа в роман исторический.

Глубокой убедительностью и обобщающей силой обладает следующая мысль Рейзова: «Читатель не знает топографии Карфагена. Не знал ее и сам Флобер. Далеко ли находилась площадь Камона от храма Мелькарта, никому не известно. Но когда мы читаем, что, «начиная от площади Камона и до самого храма Мелькарта, улицы были завалены трупами», нам кажется, что у нас возникают какие-то топографические представления, и горы трупов становятся убедительно реальными» *.

Для Райзмана, с его огромным изобразительным даром, такая задача была по силам — тем не менее он стал на чуждый ему путь «обслуживания идеи». Для этого условности было совершенно достаточно, но она лишила весь античный пласт картины реалистической иллюзии, превратив его в слегка зашифрованное откровенное иносказание, подразумевающее события сегодняшнего дня.

Мне могут возразить, что античные сцены написаны как бы от имени Глебова, начинающего молодого писателя. Следовательно, нельзя к их художественному качеству предъявлять высокие требования.

Но чтобы обрести убедительность, такое возражение должно иметь опору не в простом логическом предположении: попытка сообщить работе Глебова черты неумелости должна была бы получить вполне умелое художественное выражение. Тогда возникли бы те детали и краски, которые со всей доказательной силой подлинно художественных средств дали бы нам возможность понять, что на экране речь идет о не-квалифицированной работе легкомысленного претендента на роль драматурга.

Но этого и в помине нет. Разве так относятся к Глебову авторы? Разве в этом направлении ориентируют они зрите-

* Б. Г. Рейзов, Творчество Флобера, М., Гослитиздат, 1955, стр. 368.

ля? Скорее — в обратном. И это легко объяснимо. Ведь содержание пьесы, работа над ней Глебова являются важнейшим звеном сюжета картины, ключом к ее идейному осмыслению. А раз так, то во имя чего стали бы авторы фильма ставить под сомнение полноценность творческого труда их героя, возбуждать недоверие к его художественным возможностям и сообщать ему черты несерьезного дилетанта. О чем бы тогда стала картина? Положение в ней Глебова требует полного доверия к его литературной одаренности.

Другое дело, что, отстаивая возможность своего героя написать пьесу, принятую к постановке одним из московских театров, авторы заставили зрителей фильма отнестись к этому скептически. Видимо, Райзман и Гребнев сочли свое решение одной из тех художественных условностей, применение которых окупается возможностью оснастить важную тему крепким сюжетом.

В целом по-прежнему очень высок уровень мастерства и в этой новой работе. Вместе с тем она еще более отчетливо подтвердила особенности поэтики Райзмана. То, что оказалось в ее зоне, нисколько не уступает лучшему из прошлых его фильмов. Полны очарования многие современные сцены (экскурсия наших моряков в Помпее, репетиция и спектакль пьесы Глебова и др.).

Приходится лишь сожалеть, что драматургия сценария не на всем его протяжении создала возможность проявить наиболее сильные стороны художественной одаренности Юлия Яковлевича — прекрасного нашего режиссера.

V
Вверх
ведущ

Следов
виду по
его в т
имеется

ском ас

Поп

ском пл

читател

лесообр

основе

И тут н

Все

буется.

Врем

рождени

дение р

периода

вательн

формы

турных

опираю

новало

подробн

Возн

непривы

ностью

рийност

тективн

вредный

будь э

натиска

дорогу

V

Вверх по лестнице,
ведущей к реалистическому роману

Следовало бы, вероятно, сразу же прояснить, что имеется в виду под словом «роман»? И предполагается ли понимать его в том значении, которое ему придает литература? Или имеется в виду его рассмотрение в особом кинематографическом аспекте?

Попытка дать ответ на эти вопросы в чисто теоретическом плане была бы связана с опасностью надолго погрузить читателя в холодные воды абстракции. Следовательно, целесообразнее начать с примера из живой практики и на этой основе прийти к некоторым, наиболее важным обобщениям. И тут нам снова может помочь творчество С. Герасимова.

Все же несколько предваряющих соображений потребуется.

Время, отделяющее появление романа в литературе от рождения кино, пришлось бы исчислять по-разному — рождение романа исследователи относят к разным историческим периодам. Но это всегда уход в прошлое на столетия. Следовательно, в чем бы ни обнаружила себя специфика романной формы в кино, влечение к ней возникло на основе литературных образцов. В них увлекла емкая многосторонность, опирающаяся на свободное саморазвитие сюжета. Это знаменовало возможность говорить в фильме о жизни глубже, подробнее, не комкая содержания, избегая схематизации.

Возникновение двухсерийных картин сначала раздражало непривычностью и недостаточной художественной обоснованностью использования метражного пространства. Многосерийность сразу же привилась только в приключенческих и детективных фильмах. За их пределами ее рассматривали как вредный режиссерский каприз. Иногда оно так и было. Но будь это только так, многосерийность не выдержала бы натиска массового недоброжелательства. А она выдержала: дорогу на экран пробивала ей многообещающая форма рома-

на. Это было явление в принципе прогрессивное.. И хотя под его прикрытием стали выходить просто плохие и длинные фильмы, а растянутость стала сущим бедствием множества картин, удлиненный метраж завоевал себе на экране прочное место.

Роман, осуществленный на экране

В середине 30-х годов стало ясно: появился кинорежиссер, который

Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Этим режиссером был Сергей Аполлинариевич Герасимов. «Кровожадностью» он не отличался и потому, добившись от актера полной иллюзии правды, умел «сохранить» ему жизнь, подчас даже очень долгую и памятную.

Безукоризненность правды и высокий артистизм стали верными спутниками актерского исполнения в фильмах Герасимова. В них царила атмосфера интимности и душевного уюта. С героями «Семерых смелых» мы дружески перешептывались. Общественные темы обретали от этого редкую сердечность.

Потом голос режиссера стал крепнуть. В нем послышались грозные раскаты — лирика слилась с эпосом, обрела драматические интонации. Возникла «Молодая гвардия» — превосходная картина, одна из наиболее проникновенных экранизаций, возвысившаяся в восприятии современников до равенства с литературным подлинником и столь же проникновенно патриотическая. При всей глубине подробного воплощения духовного мира героев фильм обладал классической соразмерностью романтики и житейской прозы. Он был на редкость достоверен — психологическая правда душевных состояний сочеталась в нем с великолепной точностью воплощения внешней среды.

Уже в ранних фильмах своеобразная определенность режиссерской манеры Герасимова бросилась в глаза. Вскоре в кинематографическом обиходе появился термин «герасимовский стиль». Кроме сказанного, с этим понятием связывалось, в частности, представление о сюжете, выражающем свободное движение советской действительности.

Никогда Герасимов не прибегал к «моделированию» фабулы, не делал из нее иллюстрации к ответам на «запрограммированные» вопросы. Он был и остается стойким противником схемы, сторонником свободного развития жизненного материала.

Удивительно ли, что такая направленность эстетических пристрастий издавна влекла Герасимова на путь поисков формы романа в кино? В этом жанре предполагал он найти органическую возможность передачи масштабов, позволяющих выражать на экране сложные темы и широко охватывать общественную жизнь.

К тому же свободная форма романа дает возможность отвергнуть «метод моделирования» как средство идейного поучения. Вот и в фильме «У озера» убеждает не искусственно придуманная фабульная модель, но свободно развивающийся сюжет, образуемый сложным сцеплением многозначных образов. При таком подходе любое, самое незначительное явление, обычный простой предмет способны наряду и во взаимодействии с явлениями существенными проникнуться идейно-образующей силой.

В фильме это происходит, например, с таким предметом, как книги.

По личному опыту знаю, что когда в кино снимают книги, то обычно на полки ставят переплеты. Этого достаточно, чтобы обозначить предмет, назвать его через образец. Но вот в фильме «У озера» книги не только зримы, но и весомы. И содержательны. Мы узнаем, о чем они, видим помещенные в них интригующие иллюстрации. Книги заполняют множество полок, становятся библиотекой, воспринимаются как интеллектуальная среда. Нас знакомят с теми, кто эти книги читает, кто о них судит, их хранит, лелеет, учитывает. И роняет над ними слезу. Словом, это не буффория, а книги нужные, читаемые, живые. И вот уже неодушевленное становится высокоодухотворенным, исполненным многого смысла. Происходит превращение понятия в художественный образ. Предмет не просто назван, словесно обозначен — своим многоликим значением он входит в плоть жизни фильма, отсвечивает разными гранями своей жизненной сущности, становится звеном в сцеплении мыслей.

Еще одна из сторон режиссерского замысла заставляет вспомнить о пристрастии Герасимова к Толстому. На этот раз в связи с монтажно-стилистической ролью, которая придана режиссером съемочной камере. Ей фильм обязан необыкновенной целостностью и взаимосвязанностью изображаемого мира. Кадры напоминают длинные периоды речи в духе некоторых фразеологических оборотов Льва Толстого. И служат той же цели — сведению разрозненного к общности. Монтаж таков, что ничто не обрывается, не пересекает-

ся. Просто одно переходит в другое. За далью открывается новая даль.

Не припоминаю другой за последнее время картины, в которой бы так удался образ бескрайнего пространства. Все оно насквозь просвечено солнечным светом, сияет ослепляющей снежной белизной, начисто проветрено могучими вихрями. Беспредельно красивы скульптурные забавы зимнего Байкала, раскинутые по всему его великому простору, превращенные стужей в ледяные изваяния застывшего моря. Непостижима грандиозность трудов человеческих, увенчанных фантастическими масштабами воздвигнутых заводов и гидростанций. Причудлива экзотика тропических цветов и растений, словно растущих среди льдов и снега, — они отделены друг от друга лишь невидимой стенкой из стекла. Как бы воочию видна здесь граница между великолепием природы и человеческими усилиями. (Как тут не воздать должное операторам В. Рапопорту, В. Архангельскому и недавно ушедшему от нас старейшему художнику кино П. Галад-жеву!)

Все это органично сцепляется в глубокое размышление автора о современном советском мире — его людях и созданных ими вещах в их неразрывной связи с природой.

Думается, тот, кто не заметит эти особенности фильма, рискует ошибиться, выясняя для себя, «про что» фильм. Уже сейчас приходится слышать, что картина Герасимова посвящена «проблеме Байкала». Но это примерно то же, что увидеть в легенде о «Фархаде и Ширин» попытку решить проблему водоснабжения.

Проблема Байкала действительно присутствует в фильме. Но лишь как материал. Мы чувствуем, что она важна, понимаем (довольно наивно и туманно) некоторые ее аспекты: вычерпывают чистую воду — гонят обратно грязную, портят пейзаж. Однако то, что воздействует на нас, лежит не столько в плоскости технико-экономической и даже эстетической, сколько совсем в другой: тонко уловлена и убедительнейше передана важная особенность советского человека — его способность выказывать огромную личную горячность в обсуждении (и тем более — решении) общественно важных вопросов. Именно в этой, начисто бескорыстной области бурно проявляются в наших людях страсти, которые спокон веков бушевали в человеке преимущественно на почве его глубокой личной заинтересованности.

Быть может, к числу самых дорогих и наиболее социалистических принадлежит эта черта. Глядя на людей, спорящих со священным воодушевлением о «проблеме Байкала»

(хотя многие из них с ней даже служебно не связаны), задаешь гамлетовский вопрос: Что им Гекуба, что они ей?

Ответом служит разливающееся внутри нас тепло. Быть может, к числу самых дорогих и примечательных принадлежит эта черта. Она была по-новому повторена в фильме «Любить человека».

На тех же путях ищут своего решения в фильме трудные и сложные проблемы личных отношений. Они складываются в полном соответствии с правдой характеров, но так, что в картине зрителю с плохим вкусом, чего доброго, пришлось бы давать героине следующий совет: девушка, вы влюбились в превосходного и отвечающего вам взаимностью, но — увы! — женатого человека. Лучше воспользуйтесь тем, что рядом находятся два молодых, неженатых, влюбленных в вас претендента на вашу руку. Изберите одного из них в спутники жизни, а горе растает во времени.

Повторяю, ситуация, возникающая в фильме, дает возможность ориентировать мысль зрителей в подобном направлении. Но в том-то и дело, что ничего подобного в данном случае и в голову не приходит. То, что могло бы превратиться в дешевку, стало высоким образцом чистой и прекрасной любви. Рассказанная о ней история сама по себе ничему не учит непосредственно и прямолинейно. Зато она внушает высокое уважение к силе и красоте подлинной любви, а уже благодаря этому способна воспитывать чувство чести, моральную стойкость и гордое самоуважение.

Для того чтобы такие эмоции у зрителя возникли, режиссеру было необходимо опереться на безукоризненное исполнение ролей Лены Барминой и инженера Черных. Иначе доверия к тому огромному и прекрасному, что предстояло выразить, могло бы и не возникнуть.

Оно возникло. Творческий дар режиссера получил надежную поддержку в непогрешимой правде артистического исполнения, необыкновенно взволнованного, трепетного. Актерам Н. Белохвостиковой и В. Шукшину было доверено воплотить величие, чистоту, могучую силу и драматизм любви, возникшей между двумя чудесными людьми. Актеры превратили ее в источник воспитания чувств зрителя.

Герасимов не отступает перед правдой, как бы тяжела она ни была для его героев. Горестна сцена прощания в библиотеке. Но она прекрасна. Сердце зрителя теснит печальное сочувствие к двум хорошим и чистым людям, которых бы, по справедливости, судьба обязана была щедро одарить. Но вот не одарила: горе и счастье распределяются капризной рукой. И тут на экране заходит разговор о счастье. Идет он

между умным, волевым инженером Черных и легкомысленным рабочим парнем Коноваловым. Только что они оба поняли, что, видимо, навсегда утратили любимую девушку.

И Коновалов возроптал: как же так — строили, строили (разговор происходит на фоне впечатляюще громадного и красивого завода), а счастье-то и пропустили! Не туда смотрели?..

Сейчас Черных — Шукшин испытывает такую муку, что, кажется, не трудно бы ему обнаружить слабость и согласиться с Коноваловым. Но он не из тех, кто под тяжестью личного горя способен изменить своим взглядам. Ему невероятно тяжело в этот момент повторить то, во что он верит — в связь личного счастья с общественной целью. Но он и сейчас, несмотря на свое нынешнее состояние, утверждает эту веру. Шукшин произносит нужные слова каким-то дрожащим от страдания фальцетом, прибегая к неуместно митинговой интонации и борясь с проступающими на глазах слезами.

Со стороны можно и усмехнуться. Но как все это верно!

В Черных нашла себе прочное убежище непобедимая боевая совесть. Ничто из провозглашаемых и отстаиваемых им принципов не звучит декларацией (даже в разговоре о счастье!), все — живая убежденность и страсть. Долгожданная удача — этот подаренный фильмом образ.

Романное строение фильма выдвинуло необходимость в обстоятельной экспозиции. Она решена в форме киномонолога. Решена новаторски, умно, смело и целесообразно. Это прямой и открытый разговор со зрителем. Его с блеском ведет совсем молодая актриса Н. Белохвостикова. Словно зритель пришел в гости, и Лена Бармина как молодая и любезная хозяйка непринужденно развлекает его интересными разговорами, перемежая их демонстрацией пейзажей, людей и зарисовок быта Сибири. Все это связывается воспоминаниями о событиях из жизни рассказчицы.

Попутно молодой актрисе удастся положить начало знакомству зрителя с формированием ее характера, сильного и стойкого, очень национального, несущего в себе живые традиции лучших русских героинь.

Ни одну из труднейших задач актриса не оставила неодоленной. Из них, пожалуй, труднейшая — постепенное повзросление. И как один из его итогов — умение понять и пережить творения Блока, проникнуться поэзией «Скифов», заразить ею «неподготовленных» слушателей. Нет, не зря добрая доля кадров запечатлевает Лену на фоне книг, с которыми состоит она в тесной дружбе, — в них пафос ее жизни.

Пользующийся давней признательностью зрителя ветеран экрана Олег Жаков и дебютирующая, никому еще до того не известная Белохвостикова создают достоверный и нежный образ отцовской и дочерней любви. Но кроме очевидного успеха актеров есть в том, что они играют, небольшая, но особенно интересная деталь. Она обнаруживает, какие тонкие психологические подробности умеет рассмотреть в своих персонажах Герасимов — кинорежиссер и писатель.

Безгранична любовь Лены к своему отцу. А вот наступает момент, когда Лена с острой болью замечает некоторую односторонность его убеждений. Взгляды Черных открывают ей (а вместе с ней и зрителю) другую сторону сложной правды.

Сцена размолвки между отцом и дочерью замечательна по обнаруживаемой глубине коллизии и по необыкновенно точной передаче психологического состояния обоих персонажей.

Не менее удивительно умение Герасимова передавать душевную настроенность действующего лица, не опираясь на драматургию ситуации. Помните танец на полянке молоденькой бурятской балерины (ее прелестно играет Н. Аринбасарова)? Она только что горевала о разлуке с возлюбленным — нет надежды на встречу с ним. Но ей так мало лет! И вот уже она, скинув туфельки, отдается легким взлетам, всем этим «фуэте» и «пируэтам». Полянка залита летним сибирским нежарким солнцем, а все вместе обращено в полный очарования образ чудесной поры человеческой жизни — юности.

Привлекательна и новая вариация В. Теличкиной, снова играющей все с тем же юмором и непосредственностью молодую журналистку...

Не было у Герасимова случая, чтобы зритель не получал в любом из его фильмов наслаждения от игры эпизодических персонажей. Вот и теперь в прекрасной галерее немало прибавилось портретов людей ну прямо из жизни пересаженных на экран. Любой из посетителей вагона-ресторана — наш «знакомый незнакомец». Превосходна библиотекаряша Лида. А разве не прелесть две читательницы, что переглядываются друг с другом и, поняв ситуацию, скромно и тактично удаляются из библиотеки?

Сергеем Герасимовым — не только постановщиком, но и автором сценария — создан фильм, серьезный по глубине и важности заключенных в нем вопросов нашей современной жизни. Сегодняшняя Сибирь предстала с экрана могучей и прекрасной.

Немало найдено нового и ценного для утверждения и развития жанра романа в кино. А именно это и представляет для нас предмет специального интереса.

Чем соблазнительна форма романа?

Когда пытаешься разобраться в том, что же собой представляет понятие «жанр» и в чем заключаются признаки его разновидностей, одно обстоятельство особенно озадачивает: в основу различия между романом, повестью и рассказом многие из литературоведов кладут количественный принцип. Это приводит в смущение: мы ведь привыкли к тому, что количество в искусстве служит весьма шаткой опорой для эстетических суждений. Между тем выходит, что меньшее по сравнению с романом произведение — это повесть, а совсем небольшое — рассказ. Разумеется, такому делению сопутствуют дополнительные разъяснения. Но и они на поверку не всегда согласуются с практикой: не трудно, например, припомнить повести с меньшим количеством персонажей, чем в рассказе, и рассказы — предметом которых бывает более сложное общественное явление, чем в иных романах. А ведь на это именно и ссылаются как на принципы, уточняющие взаимное разделение трех видов эпоса.

Словом, пока дело сводится к коротко сформулированным «жестким» приметам, ясности не возникает. Приходит на ум то место из книги Г. Д. Гачева «Эпос. Лирика. Театр», где автор напоминает, что в старом Китае, с его наиболее стабильным на протяжении веков кругом идей, считалось возможным хвалить произведение литературы также за его огромный размер. Прочитав, улыбаешься — экое раздолье графomanам!

Но именно в той же книге содержится одно из наиболее красочных объяснений связи между количественной и качественной стороной литературного произведения. Вскользь об этом мною уже было сказано, однако вопрос требует гораздо большего внимания. Вот что по этому поводу пишет Г. Гачев: «...не случайно писатели ощущают себя на просторе и на приволье в эпической форме. Эпос не потому только свободен, что пределы ему не заказаны: он может быть и притчей, и новеллой, и многотомным романом, где бытие открывается и как определенное (и потому люди позволяют себе о нем судить) и как беспредельное, обильное (и потому не обязательно сводить концы с концами, что обязательно требуется от логической системы). Эпос можно и вообще оборвать, но произведение все равно может состояться...»

Гачев добавляет: «И то, что в эпосе можно не сводить концы с концами, — опять есть мысль, утверждение: логика, сознание — меньше бытия жизни, и потому смешны потуги мысли полностью втиснуть живую жизнь в рамки своих построений» *. (Кстати говоря, это действительно хороший пример содержательности художественной формы.)

Говорится об эпосе, но ведь роман его любимое детище. Значит, сказанное прежде всего к нему и относится. А что значит для автора ощущать себя «на просторе и на при-волье», это объяснял еще Белинский. «Может быть, — писал он, — роман удобнее для поэтического представления жизни. И в самом деле, его объем, его рамы до бесконечности неопределенны; он менее горд, менее прихотлив, нежели драма...» **.

Разумеется, неприхотливость здесь следует понимать не в смысле художественной нетребовательности, но как свободу от формально-эстетических канонов (как «раскованность», сказали бы мы сегодня). И потому неизменно подчеркивается свободная форма романа. Полностью относится это к роману реалистическому. Его природа исследована литературоведением с большой глубиной и тщательностью. Наиболее коротко и вместе с тем полно соответствующие итоги (впрочем, опирающиеся преимущественно на собственное исследование автора, носящее название «Происхождение романа») подведены В. В. Кожинным в статье «Роман — эпос нового времени». Статья эта составляет один из разделов тома «Теории литературы», посвященного проблеме литературных родов и жанров ***. Я приведу лишь некоторые положения из нее, надеясь, что для читателя не составит труда ознакомиться со статьей целиком. Сделать же это важно потому, что в том же направлении идут и кинематографические поиски.

Еще и еще раз утверждается в статье свойственное роману саморазвитие художественной реальности. Присущий реалистическому роману естественный, свободно развивающийся ход действия отвергает обращение к «развязке», заранее запланированной, искусственно венчающей дело. В этом смысле роман остается обычно «незаконченным», разомкнутым, а не закругленным жанром. Иной раз он как бы обры-

* Г. Д. Гачев, Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр, М., «Просвещение», 1968, стр. 102—103.

** В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. I, стр. 112.

*** «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы», М., «Наука», 1964, стр. 97—173.

вается на полуслове. «Роман уже закончен, но герой еще движется по дорогам жизни». Еще одна особенно важная черта: роман устремлен к созданию широкой и многогранной картины мира. Ее изображение нераздельно слито с глубоким психологизмом. В таком «общем» виде роман становится как бы представителем литературы в целом.

Но, конечно же, его черты в ходе времени и в творчестве разных авторов, хотя и остаются ядром романа, однако претворяются в огромном разнообразии вариантов. Тем не менее их стабильная основа особенно важна: справляясь с ней, можно уверенно определить поступательное движение художественной практики части нашей режиссуры как поиск овладения кинематографической формой романа.

То, что в кино путь к этой цели с большой настойчивостью прокладывают фильмы Герасимова, поставленные им за последние годы, обязало меня обратиться к лучшим из них. Вообще же круг авторов, испытывающих приверженность к использованию в фильме возможностей, открывающихся перед ними романом, все более расширяется. Сам же роман стал на экране, как и в литературе, наиболее удобной художественной возможностью подлинно реалистического изображения мира в его невероятно увеличивающейся сложности и динамике.

Вот почему ведешь разговор о свойствах романа, а они то и дело воспринимаются как особенности реализма. Относится это, по-видимому, и к дальнейшим размышлениям о романе.

Жизненность

Имея за собой в тылу большой отряд знаменитых единомышленников (среди них — Бальзака, Мопассана, Белинского), В. Кожин, как и они, высоко оценивает «Манон Леско» аббата Прево. Он считает эту книгу первым зрелым романом и пользуется им, чтобы сделать наглядными важнейшие, наиболее общие черты жанра. Некоторые эти черты я перечислил. Но одну — прозаичность — умышленно пропустил, так как она требует более подробного обозначения.

В основу этого понятия я включаю органическое совмещение высокого и трагического с проявлением обыденной повседневности. В большом искусстве романа это отнюдь не означает исключения поэзии из событий и обстоятельств, погруженных в прозу бытия.

Мне хотелось бы подчеркнуть, что прозаичность романа представляет значение не сама по себе, не как цель, но как

средство эстетического достижения жизненности. Именно жизненность принадлежит к числу основополагающих примет реалистического искусства. Она, в частности, служит водоразделом между произведениями реалистическими и романтическими. Последние могут быть вполне правдивы и вместе с тем лишены красок жизни. Ибо не нуждаются в правдоподобных подробностях, обыденных словах, в «пятаках медных правд», как их называл Александр Петрович Довженко. В предварении к одному из эпизодов сценария «Щорс» автор обращался к участникам постановки со словами: «Нет быта! Есть гражданская война. Есть победа. И отдых между битвами!» Режиссер требовал, чтобы художники приготовили самые чистые краски, чтобы артисты были красивы и серьезны — в их глазах должны светиться благородный ум и высота чувств. В том же предварении указывалось, что раненых следует перевязать свежими бинтами; операторам нужно осветить всю сцену чистым светом, вечерним, тихим, как перед праздником.

Это совместимо с понятием правды в ее романтическом, отвлеченном от конкретной реальности выражении. Своя поэтическая правда, разумеется, в этом есть, но она полностью отгорожена от жизненности. Не значит ли это, что со своей стороны жизненность должна быть отгорожена от поэзии? Нет, разумеется.

Не мешает поэтическому выражению жизненности то, что она требует наряду с использованием материала высокой пробы обращения к мелочам, не стоящим, казалось бы, упоминания. Но в этой прозаичности и проявляется кровная связь жизненности с реальной действительностью, в которой великое и малое соседствуют друг с другом, образуя вместе полноту и неиссякаемое разнообразие человеческого бытия.

Вот примеры, способные прояснить сказанное.

Один из них В. Кожин приводит в подтверждение того, что искусство романа создает на почве прозы новую поэзию. Тот же пример способен послужить лучшему осознанию понятия жизненности и уяснению ее эстетической функции.

Итак, речь идет об эпизоде из романа Прево.

Вот как об этом повествует Де Грие — герой романа, страстно влюбленный в Манон (их любовь, хоть и полна противоречий, осложняющих ее, высока и прекрасна):

«Мы уже ложились в постель; дверь открывается, мы видим его, и кровь застывает в наших жилах.

— О боже! Это старый Г. М., — шепнул я Манон. Я бросился к шпаге. К несчастью, она запуталась в ремнях.

Стрелки, заметившие мое движение, тотчас же поспешили ее отобрать. Мужчина в рубашке не может оказать сопротивления. У меня была отнята всякая возможность защиты.

Г. М., хотя и взволновался этой сценой, не замедлил все же меня узнать. Еще легче узнал он Манон.

— Не наваждение ли это? — произнес он серьезным тоном. — Неужели я вижу перед собой шевалье Де Грие и Манон Леско?

Во мне все так закипело от стыда и боли, что я ему даже не ответил.

Стыд и боль, комизм и трагизм положения, — о них В. Кожин пишет, что: внешняя «изменность» фактов (неожиданное вторжение в спальню, запутавшаяся шпага, невозможность защищаться в рубашке, иронические вопросы врага) снимаются истинной «высокостью» внутреннего состояния героя (которая, конечно, выясняется во всей полноте повествования). Так, без сомнения, оно и есть.

Роман был написан в 1733 году. Перенесемся на 237 лет вперед из Франции в СССР и прочитаем отрывок из сценария Г. Шпаликова. Отрывок без изменения текста вошел в фильм Л. Шепитько «Ты и я», но прошу иметь в виду не осуществление сцены в фильме, а ее литературное изложение.

В санитарной машине везут совсем молоденькую девушку — Надю. Она вскрыла себе вены: ей изменил «ее» Ленка. Врач оказал первую помощь и теперь сидит рядом с пострадавшей, прикрыв ей глаза ладонью, чтобы не мешал свет. Обращается к Наде:

«— Тоже нашла способ.

— Я так не хотела, — тихо говорит Надя. (До этого она сопротивлялась усилиям врача, отвергая попытки вернуть ей жизнь, но теперь она вдруг заговорила о себе спокойно — о себе, как о другом человеке.) — Встала, вышла в степь, деваться-то некуда... Кругом — люди... И так мне все ясно сделалось — поняла, что от завтра мне нечего ждать. И от послезавтра. И ничего мне не нужно ни от кого... И никого на свете как будто нет... Я крови боюсь: из пальца брали — чуть не в обморок. Веревку нашла... После нашла за сараем гвоздь, большой. Вбиваю, а гвоздь — сквозь стенку: труха. Вбиваю кирпичом, а кирпич разбился. Засмеялась... Нашла дверь цельную. Вбила кое-как... Вспомнила сестер. Надо бы заплакать — не могу. Мать жалко, себя жалко, Ленку, Дуську — дуру... А не могу плакать. Совсем уже собралась с духом... а тут коза идет — смешно: как же это — при козе? А там уже слышно — на обед зовут... Ве-

ревку на гвоздь... и как бухнусь, пропади все пропадом... А гвоздь-то не выдержал... Сижу, веревка на шее... Обедать зовут — в бачок пустой стучат. То ли дальше вешаться, то ли обедать сходить?... А есть уже хочется. Плевать, решила, пообедаю, а там видно будет. Да еще коза эта...»

Как все прозаично. И как жизненно. И сколько в этом поэзии!

Снова «низменное» и «высокое» предстают в смешении, обусловленном верностью правде жизни, истине страстей и характеров. Пусть это звучит трюизмом, но жизненность изображения в том и состоит, что мы воспринимаем изображаемое явление как живую реальность, неприкрашенную подлинность, словно облепленную комьями той почвы, из которой изображаемое вынуто для нашего обозрения. Иных это шокирует. Почему?

Веками существовало искусство неразведенных, концентрированных красок. Оно имело и продолжает рождать великие образцы. Вместе с тем за ним тянется след посредственных и просто плохих произведений, чьи авторы прибегали к пользованию концентрированными красками по чисто утилитарным соображениям: так легче было обозначить добро добром, а зло злом.

К этому привыкли, и многие продолжают считать, что здесь-то и кроется особенность искусства: ставить точки над «i». При этом предполагается, что в действительности все выглядит камуфлированной и неразборчивей, чем хотелось бы, — поди разберись там, кто плох, а кто хорош. Зато в книжке (позднее — на экране) злодея не примешь за праведника, не заколеблешься в определении нравственной сущности действующих лиц. Все они как бы свежеевыкрашены. И это тем более способно привлечь, что в жизни такая предпраздничная нарядность отсутствует. Как всеобщность — во всяком случае. И получается, что жизнь — груба и замутнена, а в искусстве ее делают прозрачной, красивой и поэтичной.

Но если стоять на подобной точке зрения, тогда все, что приближает искусство к изображению подлинной жизни, плохо. И тогда возникает категорический заказ: «Сделайте нам красиво!» И требование, чтобы в искусстве обязательно скакали кони, но не бегали лошади. Ведь «скачущие кони» — поэзия, а «бегущие лошади» — проза!

Придерживаясь такой точки зрения, следовало бы брать события не с реальной стороны, не в ней искать выразительность, но прибегать к испытанным способам концентрирующей эмоциональной окраски. И тогда не лучше ли было

Наде броситься в реку, а Ленке — спасти ее и, близкую к смерти, передать в руки другого спасителя — врача?

Я не иронизирую и не имею в виду изобличить шаблон — на том же пути можно найти свежие, неиспользованные решения. Мне лишь хотелось бы выделить ведущее свойство реалистического романа — пристрастие к прозаичности, рождающей ощущение предельной жизненности изображения. Прозаичность сближает повествование со жаемого явления. Прозаичность конкретностью жизни, дает возможность ощутить поэзию и красоту, заложенные в самой реальной действительности, а не привнесенные в нее автором и привычными представлениями.

Ну конечно же, может быть красивым и поэтичным изображение поединка в защиту чести и достоинства любимой женщины. Есть это (хоть изображено довольно прозаично) и в «Манон Леско». Но разве то, что молодой человек, отказавшийся из-за любви к Манон от положения в обществе, вынужден сносить постыдную двусмысленность своего, подчас смешного положения — разве это менее возвышенно? Нет, любовь кавалера Де Грие и Манон Леско не только выдерживает натиск «низменной» прозы, но от ее присутствия выигрывает в своей поэтической впечатляющей силе.

А как много для изображения размышлений и ощущения своеобразной поэтической красоты мы черпаем из прозаических обстоятельств Надиной попытки кончить жизнь самоубийством. На нас глядит неприкрашенная правда. Возникшее нерушимое доверие к тому, что мы узнали, намного увеличивает наше сочувствие к этой молоденькой девочке, почти ребенку, впервые столкнувшейся еще только с черными тенями таких явлений, как измена, угроза духовной пустоты и одиночества. Ничем, кроме чистоты, не защищенная девушка так непосредственна, доверчива, искренна, что все это достойно романтического антуража. Но жизнь не считается с нормами эстетической справедливости и создает вокруг романтического образа более чем прозаическую обстановку. Исчезла ли вследствие этого поэзия? Наоборот, сложная правда реальности ее усилила. Возникла поэзия прозы, способная волновать не менее, чем это дано открыто возвышенным образам прекрасного. Ею-то и живет поэтика реалистического романа.

И потому правдивые и высокие слова в устах инженера Черных («У озера»), произнесенные в момент, когда приходится скрыть испытываемое страдание, звучат (должны, не могут не звучать!) смешно и откровенно фальшиво, хотя

сказаны от всего сердца. И по той же причине тоска Зойки («Твой современник») по серьезному и глубокому чувству подлинной любви обретает такую вот прозаическую форму жалобы на окружающих ее современных молодых людей: «Теперь кавалеры-то, если ему пол-литра не поставишь, так он тебя даже не поцелует...» А наиболее драматическая сцена из «Вступления» И. Таланкина происходит среди развешанных пеленок, а у Машеньки из одноименного фильма — на кухне, среди немытой посуды.

Повторяю, сказанное относится к более широкой области, чем роман — к реалистической прозе в целом, — но именно в реалистическом романе ее «низменные» прозаизмы становятся наиболее значительными. И вот почему.

Говоря о «неприхотливости» романа, Белинский пояснял, что этот вид прозы допускает такие подробности и мелочи, которые при всей кажущейся ничтожности (если смотреть на них отдельно) имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым.

Если все сказанное выше о стилистике реалистического романа собрать воедино, то окажется, что функцию соединительного звена осуществляет забота о достижении жизненности — способность узреть жизнь со страниц книги или с экрана такой, какая она есть.

«Жизнь, как она есть»

Выражение это числится среди весьма сомнительных. Не декларирует ли оно отказ от вымысла? Не призыв ли к фактографическому описательству? Или — того хуже — не оправдывается ли таким образом обостренное внимание к физиологической и биологической стороне человеческого существования? Словом, не натурализм ли это?

Предположения такого рода могут быть, а могут и не быть справедливыми. Все зависит от того, что даст подозрительная формулировка в творческой практике. Когда для объяснения своих взглядов на искусство ею пользуется Чехов, то в свете его великих произведений мы придаем ей один лишь смысл: необходимость для художника соблюдать жизненность, верность правде жизни.

Своим правильным пониманием существа этого вопроса, как и бесконечно многое другое, обязано Белинскому. Критикуя произведения Марлинского, он писал: «Это не реальная поэзия — ибо в них нет истины жизни, нет действительности, такой, как она есть, ибо в них все придумано, все рассчитано по расчетам вероятностей, как это бывает при

делании или сочинении машин». А немного дальше: «Словом — это внутренность театра, в котором искусственное освещение борется с дневным светом и побеждается им». И в другом месте: «Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть». Смешно думать, что тем самым Белинский защищал поэзию эмпирической описательности. Но он был против подмены истинности изображения действительности — ее подверстыванием «под идеал».

В том же направлении высказывался и Чехов: «Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные».

Разумеется, правда жизни и художественная правда — понятия не совпадающие. Прежде всего их разделяет отбор. Художник отбирает типичное, важное, существенное. Что это так, знает каждый. Тайна заключена в другом: каким образом сохраняется восприятие жизни такой, какая она есть, когда ее художественное изображение отнюдь не тождественно оригиналу. Но ведь именно это и составляет тайну реалистического творчества. В частности, ее раскрытию помогает постижение сущности двух понятий: прозаичности и жизненности. Обращение к ним содействует тому, что изображаемый художником мир предстает трехмерным, почти неотличимо похожим на реальный.

А чтобы закрепить прогрессивное понимание формулы «жизнь, как она есть», я позволю себе еще раз сослаться на размышления В. Кожина о реалистическом романе. «Чтобы действительно «подражать» жизни, — пишет он, — художник неизбежно должен быть мудрым, как сама жизнь, вобрать в себя ее внутреннюю осмысленность. Только овладев смыслом жизни или, говоря заостренно, проникнув в ее «замысел», в ее внутренние законы, по которым создаются все явления, художник способен подражать творящей деятельности жизни» *.

Именно с таким пониманием следует подходить к принципу изображения на экране жизни такой, какая она есть. Это очень важно отметить и в дальнейшем не упускать из виду, ибо сформулированный таким образом принцип является общей особенностью как психологически-бытового течения, так и двух его разветвлений, о которых сейчас пойдет речь. Но перед этим еще одно замечание.

Итак, свойственная реалистическому роману вольная, «раскованная» форма представляет автору фильма огромные

* «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы», стр. 127.

преимущества для достижения неоспоримо убедительной внешне и глубоко осмысленной внутренней картины жизни. С другой стороны, зовущая к себе «даль свободного романа» вынуждает автора расходовать запасы времени и метража, хоть и в пределах художественной целесообразности и меры, но щедро, не скупясь. Их (этих запасов) должно хватить на покрытие всего, что требует для художественной передачи с экрана реалистический роман. А требует он, как мы видели, немало.

Но как ни важен при обращении к романной форме метраж, количественный момент все же не является решающим. Типичные для романа вольный ход жизни и широта ее обзора достигаются иной раз силой других средств художественного творчества.

Экранизация «Молодой гвардии» и последние по времени фильмы Сергея Герасимова, оставаясь на почве эстетики кино, используют романную форму не менее успешно, чем, скажем, многосерийный телевизионный вариант экранизации романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

То же можно сказать о большинстве фильмов Марлена Хуциева. Что же касается его телевизионной постановки «Был месяц май», то будь этот фильм осуществлен в кино, он мог бы стать, почти ничего не меняя, образцом кинематографического решения романной формы.

Но это частности. В общем же у телевидения пока что имеются более обеспеченные возможности прибегать к многосерийности и, обращаясь к форме романа, свободнее пользоваться его преимуществами, о которых речь шла выше. Значит, в начавшемся соревновании с телевидением кино должно будет искать свои пути.

VI

Эстетика действительности

В главе, носящей название «Под формой жизни», я начал излагать вопрос об основных эстетических системах, составляющих богатство художественных форм социалистического реализма в кино. После завершения характеристики психологически-бытового течения — основополагающего в ряду разных возможностей обращения к реализму — естественно было бы перейти к другим кинематографическим разновидностям реалистической эстетики. Вместо этого я приступил к изложению проблемы романа в кино.

Я поступил так потому, что в литературе уже начиная с XIX века реализм тесно связал себя с жанром романа. Можно даже сказать так: роман стал если не единственным, то наиболее любимым детищем реализма. Оторвать их друг от друга мне показалось большим злом, чем нарушить стройность изложения темы реалистических течений.

Так или иначе, но теперь следует вернуться к прерванному повествованию.

Должен для этого начать с пояснения названия настоящей главы.

Недавно в русском переводе вышла книга Андре Базена «Что такое кино?»*. Я прочитал ее с большим интересом и в общем — сочувственно.

Если попытаться определить вкратце основную причину моих личных симпатий ко многим мыслям А. Базена, то она может быть сформулирована следующей выдержкой из его книги: «Реальность не есть искусство, но «реалистическое» искусство — это такое искусство, которое умеет создавать эстетику, составляющую одно целое с реальностью».

Кавычки, в которые заключено слово «реалистическое», принадлежат Базену. Они выразительно раскрывают бытую-

* Андре Базен. Что такое кино? М., «Искусство», 1972.

щее на Западе скептическое отношение к понятию «реализм». Но, сохранив соответствующую интонацию, Базен сумел понять и разъяснить подлинную сущность самого явления. В частности, он указал, как на одно из свойств реалистической тенденции, на способность наилучшим образом уловить, удержать и воспроизвести то, что нас интересует в реальности («Общеинтересное в жизни» — назвал это в свое время Чернышевский).

С наибольшей конкретностью и выразительной силой удалось Базену передать в ходе высокохудожественного разбора лучших неореалистических фильмов Италии сущность одной из разновидностей реализма. Он назвал ее «эстетикой действительности».

На редкость удачное название!

Но время шло и многие из художественных основ эстетики действительности менялись, уступая место последствиям неизбежного процесса исторического обновления. Вместе с тем обнаруживалось, что терминология Базена неизмеримо шире и разностороннее содержания, которое он в нее вместил. Лично мне она подсказала необходимость провести разграничение в сфере, которую ранее я обобщил термином «эстетика документальности». Теперь я выделил из нее (чего в прошлых работах не делал) особую эстетическую разновидность. В ней много общего с эстетикой документальности и все же правильней рассматривать ее самостоятельно. Да и название «эстетика действительности» подойдет ей больше.

Радикальные последователи

Есть любопытная деталь, часто свойственная инерции поисков нового. Когда ищущая мысль достигает меры насыщения, казалось бы, вполне достаточного, чтобы удовлетвориться результатами, тогда-то и возникает группа художников (преимущественно молодых), не удовлетворенных достигнутым. Осененные духом неутомимого искательства, они замечают бреши в результате, полученном их маститыми предшественниками, и пытаются уже самостоятельно продолжить труд своих недавних учителей.

Несколько десятилетий шла в кино борьба за максимальное сближение изображения с его предметом, за реалистическую эстетику, которая предполагает совмещение правдоподобия с обобщенной мыслью. На этом пути обновление охватило всю сферу реалистического фильма. Место условной актерской работы заняла ее точнейшая психологическая

обоснованность — были изгнаны приблизительные декорации, сомнительные законники, увенчалась крупными преобразованиями длительная осада иллюстративной интриги. Стала очевидной недопустимость искусственного конструирования «идейных выводов». Было отвергнуто волевое распоряжение развитием характеров и сюжета.

Казалось, цель была достигнута, и притом — полностью. Во всяком случае, этими пределами ее ограничивали сторонники психологически-бытового течения. Но в сфере реализации приведенная в движение потребность в безукоризненной правде повлекла за собой одно из ее наиболее кинематографических проявлений — тягу к предельно суженному и сокращенному пользованию художественной условностью. Разбуженное поборниками психологически-бытовой школы требование органической связи внутренней правды с жизнью неподобием приняло у некоторых последователей настолько бескомпромиссные формы, что обрело особый, своеобразный характер. Здесь тоже наметились два варианта, отличающиеся один от другого мерой радикальности взглядов, весьма близких в своей основе. Оба стилистических ответвления требуют от художественного «законодательства» о реализме уточнений в вопросе дистанции, отделяющей изображение от предмета. В кино расстояние между ними может быть едва уловимым, не мешая обобщающему осмыслению изображенного и его оценке. Только если последние два условия не соблюдены, точность воспроизведения становится натуралистической обузой.

Включение «лишнего»

Мне кажется, что в основе эстетики действительности лежит мысль, которую в свое время Н. Г. Чернышевский сформулировал в одной короткой фразе: «Прекрасное есть жизнь». Это было сказано в те времена, когда прекрасное считалось необходимым искать лишь в искусстве и меньше всего в природе, в действительности. Чернышевский же обращался к жизни — в ней он видел источник прекрасного и свои поиски устремлял в сферу реальной действительности. В ней самой таились несметные богатства красоты. Так сближались друг с другом искусство, жизнь и мысль.

Художественная практика утверждала эти взгляды. Тургенев считал высочайшим счастьем для писателя точное и сильное воспроизведение жизни. Хорошо знавший его и с великим уважением относившийся к нему Мопассан писал, что Тургенев отвергал все старые формы романа, построен-

ного на интриге с драматическими и искусными комбинациями. От писателей Тургенев требовал, чтобы они давали жизнь, только жизнь — куски жизни, без интриги и грубых приключений. Сам он умел искусно сочетать это требование с увлекательной повествовательностью.

В иных случаях тяга в искусстве к «чистой» изобразительности становилась крайностью, но и тогда у подлинного художника не переставала быть искусством. Тому образцами служат многие рассказы Хемингуэя (о Нике Адамсе, например), проникнутые любовью к миру и жизни. И это становилось единственной темой, одним только предметом изображения. Тем не менее писатель, по его собственному признанию, в процессе творчества испытывал острое, всепроникающее, ни с чем не сравнимое чувство удовлетворенности.

То же, по-своему, испытывает и читатель (не всегда, разумеется). Ему передается это великое чувство любви к жизни. С эстетикой действительности такой тип творчества соотносится прямо и непосредственно. Быть может, труднее понять «секрет» эстетического воздействия подробно рассказанной прозаичной бытовой обычности. Видимо, даже при ослабленной повествовательности здесь пробуждает к себе интерес изображение незамеченных читателем в реальной действительности подробностей обычного. Мы как бы постигаем «клеточное» строение жизни. Автор словно вручает нам волшебную лупу. И вот перед нами открываются новые, увеличенные масштабы привычного и возникают детали материала, из которого оно «сработано» величайшим мастером — Жизнью.

Но чтобы открытие «состава» реальности стало искусством, от художника требуется то самое поэтическое одушевление, которое нам так просто и легко ощутить и так трудно объяснить. Разве что пример здесь способен помочь.

Скажем, заходит разговор о золотом елочном орехе. Оказывается, мы и не знали, как надо его золотить. В «Разбитой жизни» Валентин Катаев нам это объясняет подробно и обстоятельно. Инструктаж? Такое в голову не приходит. Это одна из «клеток» летописи раннего детства. Оно извлечено из прошлого совершенно необыкновенной писательской памятью, которая кажется чудом. Все изображено в одно и то же время вещественно и невесомо, как тот листок сусального золота, извлечь который из книжечки таких же листков может только легкое дуновение.

Не так ли — легким дуновением — рождает поэзию жизнь, увиденная сквозь чудодейственную увеличительную лупу художника?

Вот и на этот раз — орех позолочен. Осталось самое простое — повесить его на елку, просунув руку «в колючую мглистую чашу, опьяняющую ни с чем не сравнимым, острым запахом мерзлой хвои». Чудесно, не правда ли? Но на этом очарование не оканчивается. Поэт продлевает его. «Там золотой орех таинственно светится как бы сам собой даже тогда, когда свечи уже потушены, рассеялся их парафиновый по-чад, только остались на елочных иголках разноцветные потеки и в комнате темно, а он все светится и светится, отражаясь в замерзшем окне, за которым во всей своей красе стоит зимняя лунная ночь, прозрачная, как лимонный леденец...».

Итак, позолочен орех и повешен на елку. Здесь так мало для повествования, что можно бы и пропустить. А как много для изображения! Как велик вызванный им душевный отклик!

Оставим на время в стороне вопрос о допустимой мере соотношения в фильме повествовательного и изобразительного начала. В хорошей литературе эта мера находит в общем разное, но чуткое понимание. В кино же поборники решительного преобладания повествовательности забрали могучую силу. Обычно они пытаются, по возможности (и даже сверх нее), обосноваться на почве одной из основополагающих эстетических норм, которая гласит, что художник должен удалять все лишнее, оставляя лишь необходимое для движения сюжета и характеристики персонажей.

А вот В. Катаев, работая над «Травой забвения», пришел, по его словам, к другому выводу: «Лишнее надо не выбрасывать, а вкладывать». Парадокс? Чудачество? Ни то ни другое, конечно. Все дело в смысле, который придается понятию «лишнего». Одно несомненно: если стоять на почве эстетической нормативности, не считающейся с особенностями замысла художника, тогда целесообразный, в сущности, тезис, призванный предотвратить произведение от опасного расползания, становится опасным: то, что полезно в одних обстоятельствах, становится вредным в других.

Между тем в кино находится немало любителей абсолютизировать эстетические нормы. Скажем, в одном из сценариев (его написал В. Солоухин в свойственном ему поэтическом жанре) существовал такой эпизод. Идет по весенней улице человек. Он не имеет никакого отношения к фабуле, ничем не связан с другими персонажами. Это просто случайный прохожий. Весна. Вдоль пути прохожего стремительно и радостно бежит веселый ручеек талых вод. Наш куда-то направлявшийся путник останавливается, вынимает из кар-

мана обрывок бумаги, делает из него кораблик и спускает на воду. Кораблик бойко одолевает трудности плавания, а прохожий неотрывно следит за ним, пока тот не погибает в водовороте у сточного люка.

В этом чувствовался наивный ребячий восторг человека, которого весна на пару мгновений вернула из деловитого взрослого мира в далекое и прекрасное детство...

Таких кусков в сценарии было несколько — на них-то преимущественно и обрушилось неодобрение студийной критики. Говорили, что все это «лишнее», тормозит развитие действия.

Вот и вырастают на этой почве «фильмы-дайджесты». С. М. Михоэлс рассказал, что, когда он ехал из Нью-Йорка в Вашингтон, в вагоне сидел американец и читал «Анну Каренину». Это была маленькая брошюра на шестнадцать страницах, изложенная так, чтобы читатель быстро мог освоить «основное». Таков «дайджест» — «лишнее» в нем удалено. Это, разумеется, крайность, проявление в чисто американских масштабах пристрастия к голой повествовательности, исключающей сколько-нибудь самодовлеющий изобразительный элемент.

Я отнюдь не намерен, разумеется, противопоставлять друг другу каждую из обеих художественных возможностей — изобразительность и повествовательность. Готов согласиться с тем, что их гармоническое сочетание прекрасно. Но и его нельзя устанавливать навечно, представлять себе в раз и навсегда застывшей привычной пропорции. Бесконечно разнообразны и оправданы могут быть здесь отклонения в обе стороны. Но в этой главе нас интересует лишь тенденция эстетики действительности — она стремится утвердить художественную правду безбоязненным и подробным включением в фильм «лишнего». Кинематографические примеры последуют. Пока же мне хотелось бы обратиться с этой целью к литературной классике.

«Лишнее» у Чехова

Под холодным взглядом догматика развивающееся эстетическое явление теряет свою эластичную упругость, затвердевает, мертвеет. Таков один из барьеров на пути художественного обновления искусства.

То, что с ходом времени приносит новатору признание и торжество, вначале наталкивается на осуждение именно в тех пунктах, которые противоречат старым нормам. Так было и с Чеховым.

Вот что пишет в связи с этим А. П. Чудаков: «Мысль об отсутствии отбора, о лишних, не идущих к делу деталях у Чехова варьировалась не только в конце 80-х, но и в середине 90-х годов на разные лады» *. Автор приводит этому длинный ряд подтверждений. Сошлюсь на некоторые из них, принадлежащие разным критикам — современникам Чехова:

«Возьмите самый большой рассказ его «Степь» — что есть там живого, тонет в массе ненужного».

«Повесть Чехова страдает прежде всего чисто внешними недостатками — обилием лишних фигур и эпизодов».

«Они (рассказы Чехова. — А. М.) столь же объективны, столь же отрывочно самостоятельны и подчас бесцельно подробны».

«Отношение г. Чехова к своему творчеству напоминает приемы фотографа».

«Что попадает на глаза, то он (Чехов. — А. М.) и изобразит с одинаково «холодной кровью».

Это говорилось о писателе, беспощадно вычеркивавшем все лишнее, достигшем небывалой краткости изложения. Значит, «лишнее» и «ненужное» вовсе не равнозначные понятия.

Приводит А. П. Чудаков и принадлежащее одному из чеховских современников объяснение причин столь отрицательных оценок: «г. Чехов [...] пренебрег литературной школой и литературными образцами авторитетов, пренебрег вкусами читающей публики (быть может, и дурными, но господствующими)».

Одна из разновидностей этого «пренебрежения», по справедливой мысли А. П. Чудакова, заключается в том, что детали Чехова посторонни фабуле. Например, в повести «Мужики» написано, что у старого официанта онемели ноги, он упал с подносом и из-за этого потерял место. Все это очень существенно — изменился весь склад жизни человека. Но мы узнаем также, что на подносе, который упал, была ветчина с горошком. Это зачем? Не все ли равно, что вместе с подносом опрокинул официант? Не лишнее ли это?

И вот уже у одного из критиков возникает в связи с вопросом о «лишних мелочах» сравнение Чехова с Толстым: «У Толстого эти мелочи дают смысл всему рассказу, у г. Чехова они решительно бессмысленны и ненужны».

Сам Толстой не был согласен с такой оценкой чеховских деталей. Он считал, что у Чехова все «правдиво до иллюзии», то есть, добавляет от себя А. П. Чудаков, как в жиз-

* А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, М., «Наука», 1971, стр. 177.

ни, где в каждый момент не может быть отброшен ни один из элементов, входящих в понятие «человек и его мир». В интересах правдивого «до иллюзии» изображения жизни могут быть включены не только «лишние» предметные подробности, детали, но и целые эпизоды. Образуется эффект «неотобранности», создающий впечатление целостности изображенного события, увиденного со всеми существенными и «лишними» для него — сопутствующими эпизодами. Возникает как бы свободное сосуществование важного и постороннего. «Весь ряд эпизодов выглядит как цепь неотобранных событий, идущих подряд, в их естественном, эмпирически беспорядочном виде».

Как легко было это тонкое умение, сообщающее изображению великую силу жизненности, принять за неумение, а новаторство назвать пренебрежением традициями. Но прошли годы, о критиках Чехова, которые сочли его детали «бессмысленными и ненужными», ныне можно узнать лишь из книг таких добросовестных исследователей, как А. Чудаков.

А Чехов... Нужно ли напоминать о всемирной славе, сопутствующей этому почитаемому и любимому имени?

Шло время, и все постепенно стало на свое место...

Все ли? Оказывается, что и в наши дни можно с удивлением и горестью найти в кино критиков, которые порицают принципы творчества Чехова, разумеется, оторвав их от его имени. Один из таких критиков в пылу дискуссии даже обвинил защитников эстетики действительности в «неонатурализме», прикрыв этим модернизированным термином доводы столетней давности, которыми не лучшие из современных Чехову рецензентов пытались «опровергнуть» его поэтику.

Разумеется, автор упомянутого термина пытался преданно защитить «чистоту» реализма от всякого рода искажений. Намерение похвальное. Видимо, оно объясняется опасением оставить без отпора появление кажущейся ереси. Требовалось же в данном случае другое: проявить уважение к щедрому многообразию художественных путей, которыми движется реалистическое искусство. Иначе рискуешь превратиться в доктринера, суждениям которого Гёте дал устами Мефистофеля такую оценку:

Узнал ученого ответ:

Что не по вас, — того и нет.

Что не попало в ваши руки, —

Противно истинам науки.

Чего ученый счесть не мог, —

То заблуждение и подлог.

Источником заблуждения тех, кто способен смешать с натурализмом эстетику действительности и эстетику документальности, является скверная привычка делать выводы, опираясь на формальные признаки. Известно, скажем, что для натурализма типично стремление добиваться полного сходства с действительностью, прибегать к обильной детализации и подробному внешнему описанию. Все эти признаки, как бы часто мы ни встречались с ними в явно натуралистических произведениях, сами по себе не могут служить бесспорной основой для отнесения повести ли, фильма к столь справедливо и энергично отвергаемой категории натурализма.

То, что в одном случае является следствием самодовлеющего стремления скопировать жизнь, запротоколировать ее чисто внешние проявления, и потому не требует от художника ни воображения, ни выдумки, ни таланта, в другом случае представляет умелое творческое воссоздание жизни в формах, подчас кажущихся сколком реальной действительности.

При этом, например, кажущаяся неотобранность материала не является непосредственным следствием равнодушия, безразличия, неумелости автора, но достигается средствами умело скрытого отбора.

Иллюзия «безотборности» чужда эстетике психологически-бытового течения. Ее не обнаружишь у Герасимова и Райзмана. Их более молодым и более радикальным последователям это казалось недостатком. Они исходили из того, что возникающее ощущение нарочитого отбора, специальной просеянности жизненного материала обнаруживает искусственность, несовместимую со стремлением сторонников эстетики действительности, и тем более — эстетики документальности, к безусловной и подлинной достоверности изображаемой жизни.

Кажущейся «безотборности» сопутствует также создание иллюзии безыскусности в области возникновения и развития сюжета. Для этого отправной точкой повествования служит как бы случайное знакомство с куском «безначальной» действительности. Потом то, что как бы случайно попало в зону нашего внимания, начинает саморазвиваться. Все выглядит так, как если бы в реальной жизни мы задались целью проследить за судьбами нечаянно попавшихся нам на глаза людей.

Разумеется, и здесь тоже я имею в виду лишь прием изображения. Сам автор хорошо знает, почему отобрал одних, а не других и чего от них ждет. Но это знание он

искусно погружает в атмосферу непреднамеренности. Происходит вторжение в уже ранее возникшую жизнь. Повествование начинается как бы с «продолжения». Благодаря этому начало не носит характера «завязки». Представить, куда автор клонит дело, — поначалу невозможно.

И тут снова наша мысль устремляется к поэтике Чехова. Недаром его прелестные рассказы современная их появлению критика именовала даже не рассказами, а просто «картинами без начала и конца». Один из таких критиков следующим образом «опровергал» Чехова: «Автор, может быть, увлекся идеей перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев. Это — положительно заблуждение. Ведь [...] произведение тем выше, чем его идеи и факты содержательнее, чем их внутреннее значение шире и идейнее. А повседневные разговоры за выпивкой и закуской каждому надоели и дома и у знакомых, и для того, чтобы услышать десять раз, как другие справляются о чужом здоровье, вовсе не надо идти в театр и претерпеть четыре акта «комедии».

Это было сказано лет сто назад. Честно говоря, и сегодня сталкиваешься с весьма похожими аргументами. Их, конечно, относят не к творчеству Чехова — оно защищено от этого именем автора. Порицание вызывает сам принцип отбора «будничного» материала с его «случайными», «нетипичными» подробностями. Так, может быть, и впрямь чеховское равноправие главного и случайного непригодно для художественного изображения нашей сегодняшней жизни? Но почему, собственно? Вводные элементы, как и главные, черпались Чеховым из реальной жизни. Вина ли художественных принципов, что жизнь эта бедна, скучна, изобиловала пошлостью, обывательщиной, мещанством и проявлениями жесточайшей социальной несправедливости?

Ныне жизнь кардинально изменилась. Но она по-прежнему требует от художника воплощения во всей своей полноте. И когда этому содействует обращение к чеховской поэтической традиции, не следует свою неприязнь к ней защищать ссылкой на изменившуюся жизнь и осуждать тех, кому эта традиция помогает пробиваться к художественной правде и строгой жизненной достоверности изображения.

«Клейкие листочки»

Когда Чернышевский выступил со своим знаменитым утверждением, что прекрасное есть жизнь, он имел в виду, разумеется, не способ существования белков, нуклеиновых

кислот, фосфорных соединений. И не обмен веществ с окружающей средой. Другое — социально-поэтическое понимание вкладывал в свои слова Чернышевский. Да, прекрасное есть жизнь, но «жизнь, какой она должна быть», сообразно правильным о ней понятиям. За всем этим лежала непосредственность жизнелюбия в том значении, которое с предельной глубиной и точностью выражено Достоевским. Я имею в виду разговор Ивана Карамазова с Алешей — ту его часть, которая начинается словами Ивана: «Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...»

Этим объяснен и Ник Адамс. Вне такого ощущения не может возникнуть отождествление жизни с прекрасным. Почему? На этот вопрос в том же разговоре отвечает брату Алеша Карамазов: «Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить».

Иван не ожидал услышать это из уст Алеши. Он переспрашивает: «Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?»

Алеша подтверждает: «Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно, чтобы прежде логики, и только тогда я смысл пойму».

Разумеется, весь этот разговор находится в сочетании с тем, что лежит за его пределами. Он происходит между людьми разных характеров и воззрений. Но если взять его в отвлечении, только в пределах признания Иваном своей любви к «клейким листочкам», то перед нами возникает готовая формула жизнелюбия. В принципе она вполне согласуется с активным отвержением несправедливости и зла. Но может, как, скажем, в ранних рассказах Хемингуэя, иметь самодовлеющее значение. При всех обстоятельствах эта «формула» обозначает особый интерес к плоти, «клеточному строению» жизни. К ее «неискаженной» (С. Эйзенштейн) фактуре.

В эстетике действительности и эстетике документальности в разной степени, но в принципе одинаково, кажущиеся «безотборность» и «безначальность» предназначены до возможного предела увеличить иллюзию тождества изображения подлинной жизни.

Пора, однако, все эти вопросы, размышления об эстетике действительности пояснить ссылкой на практику кино. Трудно найти для этого лучшую возможность, чем обращение к творчеству Марлена Хуциева — одного из наиболее своеобразных и одаренных кинорежиссеров рассматриваемого течения.

Красоту эту у нас талантливо, смело и последовательно утверждает своими лентами Марлен Хуциев — режиссер, чье дарование вполне естественно, хоть и удивительным образом сочетает в себе «комариную точность» изображения мира с проникновенным, волнующим, хотя и глубоко спрятанным лиризмом и непреклонной нравственной требовательностью. К тому же он владеет поразительной способностью сообщать ему одному ведомыми путями эмоциональную выразительность крайне прозаическому материалу. По силе изобразительности Хуциев (как и А. Михалков-Кончаловский) примыкает к таким мастерам, как Герасимов и Райзман. Но Хуциев «документальнее» их и с большей непримиримостью отстраняет соблазны открытого использования художественных средств.

Словом, нет в его искусстве ничего из того, с чем боролись его реалисты-учителя, остерегаясь, однако, крайностей, способных, как им казалось, ослабить силу массового художественного воздействия. Хуциев этого не побоялся.

О его картинах можно сказать: на поверхности — это только жизнь, и лишь в глубине — большое искусство. Зрителям, чтобы не ограничиться созерцанием поверхности, необходимо настроить себя на размышления.

Конечно, такой совет уместен во всех случаях, когда речь идет о произведениях серьезной мысли, но тем более безоговорочно это относится к фильмам Хуциева. Причина понятна, а сформулировать ее трудно. Видимо, она заключается в особенности формирования нравственного отношения к изображаемому предмету. Обычно — и мы к этому привыкли — такое отношение рождается динамически, в процессе воздействия кризисных моментов жизни персонажей, в результате их активных поступков. Бывает подобное и в фильмах Хуциева, но там это не главное. Хуциев умеет так изобразить предмет, что тот как бы сам источает из себя и незаметно для зрителей сообщает им сложную совокупность мыслей и чувств. По форме своего искусства Хуциев один из самых объективных изобразителей. Но присмотритесь, и вы разглядите в его ничем не нарушающих жизнеподобия эпических фильмах поэзию мысли — черты философской лирики. Прежде всего изображенное им предстает в свете резкого нравственного размежевания: на одном полюсе фильма возникают люди, озаренные ясным светом добра, друженности, отмеченные моральной чистотой, наделенные инстинктом справедливости. Иногда это пребывает в них

как данность, но чаще ищет своего обоснования, и тогда персонажи настойчиво стремятся пробиться к истине, тревожно и бескомпромиссно ее ищут. Они прямодушны, честны, естественны. Исполнители их ролей так подобраны и умеют столь убедительно проявить нравственную сущность изображаемых персонажей (причем в обстоятельствах обычного повседневного поведения), что у зрителя возникает ясный и четкий моральный ориентир. Тут уже не трудно распознать градации, относящиеся отрицательных персонажей к разным слоям духовного мещанства — главного недруга Хуциева.

В этом смысле последние три его картины образуют как бы тематическую трилогию. В фильме «Мне 20 лет» вступающие в жизнь молодые люди еще только обнаруживают противника. Это первые встречи, первые прозрения. Пошлость еще не выступает непосредственным и прямым врагом. Но она уже заявляет о себе, заставляет насторожиться. В «Июльском дожде» духовное мещанство предстает уже как отчетливо вырисовывающееся враждебное, антиобщественное явление, противопоставляющее себя душевной чистоте и честности подлинно советского человека.

Здесь нравственные размежевания получают явственно политическую окраску.

Наконец в лучшем, думается мне, телевизионном фильме «Был месяц май» мещанство выступает в глобальном аспекте, как проявление звериной жадности собственника, готового во имя наживы преступить любые моральные грани, не останавливаясь пред самым гнусным преступлением.

К такому пониманию автор приводит зрителей не дидактикой — ее у Хуциева нет и в помине, — но таким изображением, в котором мир предстает одновременно кроме трех измерений еще и в четвертом. Это четвертое измерение — поэзия. Ибо можно так изобразить предметный мир, что, оставаясь равным самому себе, он вместе с тем оказывается пронизан лучом субъективного видения. И тогда все остается таким, как в жизни, но над изображенным вспыхивает нимб, и его сияние озаряет мир на экране светом искусства, придавая глубокий и многозначный смысл единичности и все же сплошь и рядом ни в чем не меняя ее.

Иначе говоря, Хуциев обладает способностью так перенести на пленку видимое, что зрителю становится понятным подразумеваемое. Нужно сразу же оговориться, что такая способность становится все более присущей современному киноискусству, во всяком случае, творчеству его крупных художников. Но у Хуциева проявление этой способности наи-

более приближено к тому пониманию поэзии, которое у Валентина Катаева в «Траве забвения» объяснено с выразительнейшей простотой и ясностью.

Поэзия рядом

Вот что пишет Катаев: «Я понял, что поэзия была все не то, что считалось поэзией, а чаще всего была именно то, что никак не считалось поэзией. Мне не надо было ее разыскивать, откуда-то выковыривать. Она была тут, рядом, вся на виду, она сразу попадала в руку — стоило лишь внутренне ощутить ее поэзией. И это ощущение жизни как поэзии теперь безраздельно владело мною.

Лишь потому, что я вдруг узнал, понял всей душой: вечное присутствие поэзии в — самых простых вещах, мимо которых и проходил раньше, не подозревая, что они в любой миг могут превратиться в произведение искусства, стоит только внимательно в них всмотреться». Подтверждение этой мысли находишь в любой из новых, недавно вышедших книг Катаева. Но самая из них последняя — «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» — только из таких подтверждений и состоит. Пример? Начало века, мальчик остался дома один. Он открывает папин комод и начинает разглядывать находящиеся в нем вещи. Мы тоже видим их. Видим свадебные перчатки папы мальчика и лежащие здесь же, длинные по локоть, белые лайковые перчатки его умершей мамы. Здесь же хранится папин белый шелковый свадебный галстук. Есть здесь еще много других вещей. И все они хорошо сохранились. Только немного пожелтели от времени. И это вызывает горькую мысль о недолговечности и медленном постарении.

Мальчик пробует надеть себе на шею папин галстук, «но его резинка потеряла способность растягиваться, «...галстук был мертв...»

Много ли сказано? Но сказанное вызывает прочные ассоциации.

Воображение складывает их в звенья туманного сюжета. Его начала и концы оборваны. Это похоже на кусок пленки, вырванной из середины ролика.

Такова одна из многочисленных вариаций, рассчитанных на догадку, обращенных к «шестому чувству» и сотворчеству читателей.

У Хуциева подобного рода обращений к ассоциативной реакции зрителя множество. Например, все в том же фильме «Мне 20 лет» режиссер долго и обстоятельно показывает,

как его герой едет троллейбусом в баню. Сидят и стоят пассажиры. Передают друг другу деньги и билеты. Склонилась над книгой девушка. Прядка падает на открытую страницу. Собственно, и смотреть не на что. Но Хуциев не торопится. Не спешим и мы. Оказывается, то, что мы видим каждый день, очень увлекательно, хотя в жизни не привлекало нашего любопытства. А здесь почему-то нам интересно разглядывать лица пассажиров, замечать их позы, догадываться, что девушка с прядкой завладела вниманием едущего в баню героя.

И вот уже троллейбус, его пассажиры, улицы за окном, весь этот московский живой и вещный мир — такой родной, знакомый и обычно незамечаемый — теперь, перенесенный из жизни на экран, западает в душу, влечет за собой множество ассоциаций. Нас веселит щедрый разлив солнечного света. Вместе с ветром он врывается в окна троллейбуса, смешивается с зайчиками от стекол, играет на волосах девушки, несет с собой смутное ощущение возникающей радости, предвещает зарождение любви. А ведь то, что мы видим, — в сущности, хроника, как бы документально перенесенная обыденность. Но ощущаем ее мы как поэзию.

Так же и в «Июльском дожде» происходит обогащение сюжета включением «прямо в него» действительности — оставаясь «хроникой», она обретает великолепие поэтического образа. В лучших своих образцах эстетике действительности это удастся. Но удача приходит лишь в том случае, если непосредственное перенесение материала жизненной реальности на экран сочетается с простотой вымысла и «наготой действия». Естественность и несомненность изображения подлинного мира, как правило, не смыкаются с необычностью интриги.

Но дело не всегда только в этом. В фильмах Хуциева не происходит чего-либо экстраординарного. Да и скольконибудь исключительной активности его персонажи не проявляют. Все безыскусственно, даже сверх той меры, которая необходима, чтобы стало возможным слияние реальной жизненной фактуры с вымышленным сюжетом.

Но зачем такая воздержанность? Для чего такое самоограничение? К чему отказываться от острых ситуаций, занимательной интриги? С какой стати суживать круг возможностей? Необходимо ли это? Обязательной необходимости здесь, конечно, нет. Но это один из возможных способов сосредоточения всей силы художественного вдохновения на простейших элементах социальной жизни, на ее подлинности, неприкрашенной обыкновенности, на тех ее проявлениях, ко-

торые знакомы любому и, казалось бы, ничего интересного и особенного не говорят, но которые художнику, если он вдумчив, наблюдателен, честен и наделен даром исследования, открывают устремленность жизни, поверяют тайны человеческих характеров и влечений, раскрывают очарование и красоту обыкновенных, привычных вещей.

В этом смысле из числа советских кинематографистов Хуциев — художник, пожалуй, наиболее строгий, если угодно, даже аскетичный, мучительно требовательный к себе и начисто отвергающий всякие формы облегчения поисков чистой, беспримесной подлинности реального бытия и заключенной в нем правды. Пожалуй, более чем кто-либо другой из кинематографистов, Хуциев убежден в том, что ограничения создают полезное сопротивление, одновременно аккумуляруя творческую энергию, способную его преодолеть. Возникающий при этом напор творчества позволяет одолевать препятствия на пути решения труднейших задач.

Одна из них заключается в отказе от предпочтительного изображения персонажей в моменты наивысшей напряженности их интеллектуальной и эмоциональной жизни. Узловые моменты биографии предельно благоприятны для уплотненного, насыщенного показа героев в обстановке эффектного драматического действия. Но моменты эти все же исключительны.

А могут и совсем не быть. Что же, тогда человек становится недоступен художественному изображению?

Обыкновенность исключительного

Хуциев задается целью проникнуть в тайники жизни и духовного мира людей, чье душевное состояние не находится под компрессией исключительных обстоятельств. Он до крайних пределов суживает активность действия и сообщает ситуациям максимальную простоту, а людям — относительную непоколебленность. Это приносит немалые трудности. Но в борьбе с ними выковываются новые звенья в цепи киноискусства.

Может показаться, что в фильме «Был месяц май» Хуциев отходит от своих творческих принципов. Ведь к тому имелись веские причины. Действие прежних фильмов Хуциева происходило в мирные дни. Время, когда протекают события нового фильма, тоже мирное, но прошло лишь шесть суток после капитуляции разгромленной нацистской Германии. В самом времени действия заключена исключительность. Необычно и место действия — немецкий хутор, поща-

женный войной. Здесь находятся на постое четверо наших разведчиков и старший над ними — лейтенант Николаев.

Тем самым отсутствует жизненная обыкновенность устоявшегося быта — основа той обыденности, из которой Хуциев умеет извлекать поэзию чувств и мыслей. В фильме возникли моменты величайшего духовного потрясения людей. Да и весь он в целом патетичен. Это призыв к человечеству не предавать забвению пережитой миром трагедии.

Но в творческом преломлении Хуциева и родственной ему души, неизменно и неукоснительно верного правде писателя Г. Бакланова, даже пафос этой высокой темы возникает не под давлением открытого драматического действия, но как бы под сурдинку, на основе ассоциаций, вызываемых почти хроникальным изображением вещных свидетельств гитлеровских злодеяний. (Опустевший концлагерь, покинутый освобожденными узниками.) Действующие же лица становятся нам понятными, как и всегда у Хуциева, не в результате знакомства с их броскими и о многом говорящими поступками — материалом для суждения здесь становится преимущественно поведение людей в спокойные минуты, которые сами по себе не имеют сколько-нибудь существенного значения, но приобретают его вследствие углубленного, внимательного, исследовательского всматривания. И таким образом источником открытий становится подчас именно тот материал, который принято исключать из художественного повествования как лишенный значения.

Он и действительно выглядит малоперспективным. Да и добыть из него поэтические ценности дело нелегкое — «в грамм добыча, в год труды». Ну что, например, представляет собой жизненный материал первых «мирных» сцен фильма «Был месяц май»? Немецкий хутор. Три немца — хозяева, пятеро русских — на постое. На время их совместной жизни на хуторе они словно смешались друг с другом. Хозяин хутора — господин Рашке, — удобно и спокойно расположившись у себя дома, развлекает своего постояльца лейтенанта Николаева разговорами на тему: «Криг капут!» И еще более радикальным ее вариантом — «Гитлер капут!» При этом Рашке непрерывно помахивает трубкой, явно наслаждаясь сознанием удачного для себя исхода войны: сам цел и хозяйство уцелело.

А во дворе так, словно ничто не нарушало их жизни, хозяйничают еще молодая откормленная жена Рашке и его тощий, деловой, сумрачный сын. Оба целиком сосредоточены на заботах о выращиваемых свиньях. Тем не менее хозяйка, ни на секунду не отрываясь от хлопот, все же нахо-

ших
усто-
орой
льме
одей.
еству
нной
равде
темы
дей-
вы-
сви-
агерь,
е ли-
ва, не
оворя-
стано-
мину-
ствен-
ного,
таким
но тот
енного
м. Да
е — «в
авляет
фильма
озяева,
жизни
Хозяин
ложив-
тенанта
еще бо-
и этом
ждаясь
хозяй-
жизни,
е и его
едоточе-
енее хо-
ке нахо-

дит время для того, чтобы любезно улыбаться явно флиртуящему с ней сержанту Маргослину — сердцееду, знающему толк в обращении с женщинами.

Трое других разведчиков тоже вкушают прелесть мирного бытия. Они с интересом наблюдают за хозяйничающими женой и сыном Рашке. Делятся между собой предположениями о том, кто кому из этой семьи кем приходится. Неясность вызвана солидной разницей в возрасте между молодым Рашке и его цветущей супругой. От кого же столь взрослый сын? Маргослин выказывает себя недурным остро-словом.

Лишь один, разведчик Макарушка, самый молодой, не весел в этот спокойный солнечный день. Позднее он даже нарушит атмосферу установившегося мирного сосуществования — выстрелом убьет одну из многочисленных хозяйских свиней.

С чего это он? С виду скромный, чуть хмурый, но такой простой и милый крестьянский парень. Взглянешь на него, а за ним — вся деревенская Россия, с воспетыми русской поэзией белокрылыми березами, плёсами студеных рек, темными соловьиными рощами... С чего это он?

Но тощего, тоскливо-деловитого сына Рашке интересует другое; справляясь с расчетами в записной книжке, он скучным монотонным голосом сообщает лейтенанту Николаеву, что убитая свинья еще могла вырасти и что весила она 32 кило, почему требуемая за нее сумма справедлива и умеренна...

Николаев так с горьким юмором формулирует сущность этой психологии:

— Свиней стрелять нехорошо... Людей можно. А свиней — нехорошо.

У Макарушки же гитлеровцы сожгли родную деревню. Тех, кто уцелел, расстреливали. В том числе и Макарушку. Чудом выжил.

И вот война кончилась, но тоска осталась. А тут еще эти прикрытые мирным трудом и фальшивой приветливостью отворотительные, жадные хозяйчики, сегодня трусливо притаившиеся, прикинувшиеся друзьями. Они внушают чувство омерзения к себе, к своему сохраненному благополучию, словно символизированному этими наглыми, выхолненными, откормленными свиньями. Кажется, сам бы охотно вышиб дух из этих животных.

Как часто видели мы на экране изображение нацистских злодейств! Они, разумеется, вызывали в нас чувство возмущения. Но нередко наша реакция принимала несколько от-

влеченный характер, когда дело касалось непосредственных физических исполнителей бесчеловечных действий. Очевидно, иначе и быть не может: поступок, пусть даже очень жестокий, может и не вызвать ничего другого, кроме интеллектуального осуждения того, кто его совершил, если нет у нас более углубленного представления о его человеческой сущности.

В фильме — наоборот. Здесь никто не совершает у нас на глазах зверских поступков. И тем не менее метр за метром протекающая на экране жизнь хутора рождает в зрителе растущую неприязнь к семье господина Рашке, для которого смена войны и мира не более чем замена сапог домашними туфлями: «Мы сняли с себя сапоги. Мы надели домашние туфли. Штифель — нидер!»

Мир — не более чем отдых от войны для этого мещанина с психологией маленького фюрера. И хоть не довелось нам быть свидетелями изобличающих семью поступков, но точный выбор исполнителей и оттенки поведения всей тройки Рашке с неопровержимой доказательностью объяснили в ней самое главное — ее ненасытное корыстолюбие. Это мещане, лицемеры, не способные и не желающие руководствоваться велениями элементарных нравственных норм. Дальнейший рассказ недавнего узника лишь подтвердит уже сформировавшуюся оценку. Да, такие, как Рашке, могли отвести обессиленную женщину в крематорий (ведь она уже не работница!), а затем воспользоваться как удобрением золой из кремационных печей.

В жизни, разумеется, именно этот поступок сыграл бы решающую роль для оценки тех, кто его совершил. На экране мы только слышали о нем. Но и этого оказалось достаточно, чтобы эмоционально ощутить всю меру его гнусности, ибо нас уже охватила неприязнь к этой семье, увиденной в ее обычном повседневном поведении. Оно рождало антипатию наигранной приветливостью и стяжательской домовитостью.

Чувства, которые мы испытываем к Николаеву и его разведчикам, разумеется, совсем иного, диаметрально противоположного свойства, но источником их и в этом случае служит все то же — характер обычного образа жизни. Глядя на лейтенанта Николаева, мы сразу же испытываем непоколебимую убежденность в его высоких достоинствах, хоть и нет у нас для этого никаких обоснованных доказательств. Вернее, нет возможности найти их в сфере поступков.

Но вот между лейтенантом и Рашке возникает один из тех странных диалогов, когда разноязыкие собеседники ста-

раются быть друг другу понятными, оперируя несколькими общеизвестными словами, впрочем, совершенно недостаточными для выражения сколько-нибудь значительной мысли.

Не отвлекаемый словами, зритель направляет все свое внимание на интонацию собеседников, читает то, что написано на их лицах, заключено в их манере держать себя. И тут оказывается, что такой разговор на экране способен подчас дать зрителю для понимания персонажей не меньше, чем их осмысленная речь. Рашке настораживает сразу: уж очень хочется ему быть приятным Николаеву, а заодно показать, что теперь их ничто не разделяет, раз уже «криг капут!». Так начинается распознавание человека. С едва приметных мелочей.

В тех же обстоятельствах Николаев держит себя ясно, просто, бесхитростно. И доброжелательно. Чувствуется, что это черты его натуры. Потому и проявляются они так естественно и непринужденно. Дальнейшее поведение лейтенанта подтверждает это.

Обнаружен немецкий солдат. Надо решать его судьбу. Для Николаева тут нет вопроса: солдат безоружен, война кончилась — значит, надо отпустить вчерашнего врага на все четыре стороны. Нет в этом молодом, но опытном боевом советском офицере злых, мстительных чувств. Он поначалу и к Рашке относится без неприязни, видя в нем «бауэра» — крестьянина, вернувшегося к труду. Начисто лишен лейтенант злобного человеконенавистничества, несовместимого с традиционной моральной силой русского солдата.

Все подробней, штрих за штрихом, проступает душевная цельность Николаева. Вот он в кругу своих разведчиков: ничего начальственного. Да и зачем оно ему? Его уважают и любят. Нетрудно догадаться, что его авторитет завоеван не звездочками на погонах, а свершенными боевыми делами.

Две части прошли, а смотришь, ничего существенного в фабульном отношении не случилось. Но как много мы узнали! И прежде всего от исполнителя роли Николаева, благодаря его непосредственному самовыражению. Конечно, не зачем было актеру выражать себя всего целиком, выходя за пределы тех особенностей, которые роднили его с воплощаемым образом. Выделялось только нужное, происходил отбор. Необходимая же мера общности между персонажем и его исполнителем была обеспечена выбором актера. Об этом позаботился Хуциев. Видимо, чувство действительности, по его мнению, требует от исполнителей не только воплощения, но и совпадения. Не во всем конечно, но в главном актер и образ должны совпасть.

Если умеешь этого добиваться, тогда можно обойтись и без выгодных драматургических ситуаций, и, минуя их, вплотную приблизиться к жизненной реальности. В данном случае такое умение оказалось налицо. Во внешнем облике лейтенанта Николаева, в спокойном, открытом взгляде его умных глаз, в уверенных движениях, во всей исполненной чувства собственного достоинства свободной и вместе с тем скромной манере вести себя заключена глубокая содержательность.

В ней — ключ к образу.

А чтобы утвердить зрителя в формирующейся оценке лейтенанта, автор прибегает к легкому лирическому подцвету своего обаятельного героя. Возникает сцена поездки Николаева на мотоцикле в гости к другу своему, лейтенанту Яковенко. Проезд этот находится совсем в стороне от таких понятий, как поступок и даже поведение. А как прелестен! Путь по-весеннему светел. В натуре это «зеленое, смешанное с голубым». На экране — только черное и белое. Но и его нам оказывается достаточно, чтобы залюбоваться прелестью чудесного солнечного дня и улыбнуться человеку, прошедшему по многим кругам ада. Теперь он живой, здоровый, счастливый, ликующий катит по дороге вдоль идущих мимо наших танков, бронетранспортеров, орудий. Он приветственно машет рукой сопровождающим их воинам. Это его среда, его фронтовые друзья. Это его недавнее трудное прошлое.

«Прекрасное есть жизнь»

Помните одно из ранних стихотворений Евгения Евтушенко «На велосипеде»? Иные его поругивали — вроде быдейное: едет человек на велосипеде и радуется. Весело жмет на педали, бесстрашно гонит и звонит, звонит, звонит. Не может он расстаться с прущей из него веселостью. Гонит что есть мочи, словно в разреженном пространстве, и лихо кидается шутками. Все? Все.

В самом деле, где же идея? Дидактической идеи действительно нет, а поэтическая — налицо. Она в заразительно веселой передаче чувства радости жизни, в приобщении к молодому, восхищенному восприятию мира.

Не это ли заключено и в сцене проезда лейтенанта Николаева? Именно это. Только с несравненно большим осознанием: здесь радуется жизни тот, кто вчера еще только каждое мгновение рисковал ее потерять. Мы разделяем его чувства и проникаемся еще большей симпатией к этому совсем молодому человеку, заслуженно получившему в награду

за свой великий подвиг право наслаждаться жизнью, олицетворенной в этом чудесном солнечном майском дне.

А чтобы поэтическая интонация, чего доброго, не выключила зрителя из круга трезвого реализма и не оторвала от жизненности, автор заставляет своего героя упасть с мотоцикла. Николаева солдаты подразделения Яковенко триумфально и весело вносят к себе. Ничего страшного не случилось, лейтенант Николаев отделался легким ушибом.

Товарищеская вечеринка — «обмывают» орден Николаева. Звучат бойкие, живые, веселые возгласы солдат, их остроты. Весельем «командует» Яковенко. И, странное дело, хоть, конечно, проделывает он это не всерьез, но уже очень скоро нам становится ясен характер этого темпераментного, быстрого на слова и дело, решительного командира. Нетрудно представить его себе в боевой обстановке.

Да и все то, что творится в этой комнате, где царит невзыскательная беззаботная веселость, заставляет, словно сквозь радужную призму победы, видеть что-то важное из того, что ей предшествовало. Только там у этих радующихся людей преобладали поступки, а здесь перед нами — житейское поведение. На экране оно выглядит сплошным, непрерывным, а состоит лишь из выделенных частных. Но они так жизненны, точны, типичны, что люди, оказавшись в их свете, видны как на ладони. Надолго ли попадаетеся нам на глаза Нырков — солдат, сидящий на подоконнике? А остается он в нашей памяти прочно — на правах важного персонажа, хотя никаких прав на то не имеет. Но как не запомнить этого мрачновато-неторопливого мистификатора-фантазера, умеющего придумать смешную нелепицу и смутить ею ясную душу доверчивого приятеля?

Гуляют солдаты, закусывают горячей картошкой и консервами, «обмывают» ордена — Николаева и Яковенко. Хуциеву этого хватает, чтобы создать привлекательный образ фронтовой дружбы и согретой ею жизни. Только жизнь эта не в широком зеркале, а «в каждой капле находит свое выражение». Потом капли, соединяясь, образуют веселый ручеек ассоциаций и намеков, увлекающий сознание и эмоции зрителя к нужной цели.

Русло для этого ручейка прорыто в сугубо земной почве. Каждый из ее пластов обретает на экране ни с чем не сравнимую достоверность. Как и все другие сцены фильма, эта — тоже восхищает восстановительным могуществом режиссерского таланта.

Сидят рядом четверо захмелевших солдат и сонно подпевают и подсвистывают звучащей песне. Один задремал, на

мгновение чуть приоткрыл глаза, подпел, подсвистнул, потом, улыбнувшись, погрузился в дремоту. Вроде бы ничего. Но почему тогда тоже улыбаешься? Почему принимаешь увиденное сочувственно и тепло? Вот на что Хуциев мастер — он принадлежит к числу тех редких художников, которые умеют передать едва заметной черточкой обаяние человечности, открыть в, казалось бы, ничего не значащем мгновении жизни биение ее сердца. Поэтическое очарование достоверной жизненной фактуры он стремится обнаружить в ней самой. Соблюдая строгую изобразительную объективность, Хуциев умеет охранить ее от бесстрастия: в его картинах действительность заявляет о себе взволнованно. Даже когда она только вещная, безлюдная.

Выпили ребята, повеселились, вышли пройтись, подышать свежим ночным воздухом. Нашли брошенную немецкую машину, включили фары, поехали. Но вот свет фар натолкнулся на препятствие. Ребята выходят из машины. Перед ними опустевший концлагерь. Их тени отчетливо видны на ярко освещенной фарами стене барака. Николаев и его спутники заходят внутрь. Здесь пусто и темно. Но когда лучики карманных фонарей прорезают тьму, они освещают нары, какое-то жалкое тряпье на них, жуткую убогость этого места недавних человеческих страданий.

Неторопливо слоняются солдаты по концлагерю. То, что недавно было беззаботной прогулкой, постепенно превращается в молчаливо-сосредоточенный осмотр. Вот они спускаются куда-то вниз. Толстые стены. Бомбоубежище? Но зачем тогда топки? Котельная, видимо.

Они выходят наружу. Им еще в голову не приходит, что в этих топках сжигали людей. Но сомнения и тревожные думы уже владеют ими. Светает. Стаи воронья в небе. Колючая проволока. С нас этого достаточно: сегодня мы знаем все. Но тем — на экране — еще только предстоит узнать.

Тень человека, изможденный узник-поляк, рассказывает Николаеву о том, как погибли его сын и жена — оба по вине Рашке. Расскажет он и о том, как этот негодяй удобрял землю золой из тех самых топок, которые наши солдаты приняли за оборудование котельной. А в этих топках сжигали людей.

Рассказ поляка способен перевернуть душу самого равнодушного человека. Он воспринимается как документальное свидетельство, как выдержка из судебного протокола. С ним его сближает обстоятельность и кажущаяся неумелость изложения. К этому надо добавить подлинность ломаной русской речи, в которую вкраплены польские слова

и одно юж
туре речи,
зода, здесь
тельность
оборотах
«уродился
с игрушка
кой» — о
услыхал е

Немыс
и выраже
процессе
нить свой
Перед нам
ное ковер
инострани

Кажето
нения под
симов. В
дой гвард
скопирова
хлопотно
совместит
передачей

Здесь
случаев
дываясь
нить под
внешнего
последов
переходи
русском
персонаж
ной усло
вызывает
которые
графичес

В ка
особенно
бесчелов
предстае
о том, ч
тельной
ривающ
двумя р

и одно южнославянское. Но тут уже дело не только в фактуре речи, содействующей безусловному правдоподобию эпизода, здесь еще и другое: есть какая-то необъяснимая трогательность и своеобразная выразительная сила в таких оборотах и привнесенных из чужих языков словах, как «уродился хлопчик», «дети с забавками» — о детях, которые с игрушками шли в газовые камеры; «затискала уста рукой» — о матери плачущего от голода ребенка, чтобы не услышал его плача «господарь» Рашке.

Немыслимо искусственно придумать эти и другие слова и выражения — они могут возникнуть естественно лишь в процессе поисков рассказчиком-поляком возможности дополнить свой очень ограниченный русский словарный запас. Перед нами подлинный лексический пласт, а не искусственное коверканье русского языка, предназначенное изобразить иностранный акцент.

Кажется, первый, кто у нас понял обязательность сохранения подлинной иностранной речи в фильмах, был С. Герасимов. В немалой степени благодаря этому немцы в «Молодой гвардии» воспринимались как всамделишные, а не грубо скопированные. Добиться этого трудно и, во всяком случае, хлопотно. А тут еще возникает проблема понятности. Как совместить понятность иностранной речи нашему зрителю с передачей ее на иностранном языке?

Здесь не может быть общего решения. Но во множестве случаев режиссеры даже не пытаются найти выход, оправдываясь тем, что, дескать, обязательное стремление сохранить подлинность иностранной речи относится к области внешнего правдоподобия и, значит, может заботить лишь последователей натурализма. И вот из картины в картину переходит разговор иностранцев между собой на чистейшем русском языке, ничем не отличаясь от разговора русских персонажей из того же фильма. Это именуется художественной условностью, и она обычно не замечается критикой, не вызывает ее возражений. Так пополняется набор нелепостей, которые облегчают дело, но представляют собой кинематографическую разновидность бессмертной «Вампуки».

В картине Хуциева—Бакланова все эти вопросы имеют особенно важное значение. Ведь для передачи фашистской бесчеловечности он избрал косвенный путь. Концлагерь предстает перед нами уже покинутым. Нам остается судить о том, что здесь происходило, по деталям и той изобразительной мрачности, которая придана месту и людям, осматривающим его. Толчок нашему воображению дан. Он усилен двумя рассказами жертв и очевидцев. Поляк рассказал о

сожженных людях и пепле, которым бюргеры удобряли поля. То, что рассказал немец, — не менее страшно: брат его жены, коммунист, был казнен нацистами. Но мало того, они прислали родственникам счет на оплату расходов за содержание узника в заключении и за его казнь. Люди должны были платить за казнь их близких.

Вообразим, что об этом было бы рассказано русским актером с наигранным немецким акцентом и синтаксическими искажениями (для достоверности). Ложь исполнения оказалась бы способной подвергнуть сомнению подлинность сообщенного факта и превратилась бы в возмутительное кощунство. Но в фильме об этом рассказывает немецкий исполнитель. Об изображаемом им персонаже зрителю известно, что это — немец, один из заключенных, вырванных победой из заключения. В годы предвоенных пятилеток он в качестве иностранного специалиста работал у нас на стройке и за это по возвращении был нацистами брошен в концлагерь. В Советском Союзе человек этот выучил русский язык. Все здесь естественно, точно. Ничто не нарушает веры в ту большую и страшную правду, которую преступно воплощать с художественной приблизительностью.

Так требовательность к безукоризненной достоверности мельчайших деталей несравненно дальше отстоит от малейшего риска впасть в натурализм, нежели пренебрежение этими деталями.

Двумя рассказами (поляка и немца) и неудачной попыткой найти скрывшегося Рашке завершается основная часть фильма, в центре которой находится несколько конкретных персонажей. Теперь, когда в фильме закреплено эмоциональное отношение зрителя к представителям каждой из сторон, участвовавших в конфликте между фашизмом и противоборствующими ему силами, возникает концовка. Но прежде чем перейти к ней и сделать обобщающий вывод, необходимо добавить несколько слов по поводу того, что ей предшествует.

Чем достигнута приобщенность зрителя к осмыслению социальных явлений, в кругу которых находится повествование фильма? Сопоставлением. Сопоставляются люди, страдаемые ненасытной алчностью, неумолимо злые и жестокие, с теми, для кого высокая человечность и нравственный долг представляют естественное духовное состояние. Это абстрактное разделение наполняется в фильме живым и конкретным смыслом, ибо вытекает не из преднамеренной заданности, но является следствием правдиво, подробно и талантливо воссозданного поведения персонажей, принадлежащих к двум

разным социальным слоям. Это результат художественного анализа нравственной структуры людей, взятых в их нормальном состоянии. Основным материалом анализа становится, таким образом, все то же обычное поведение. Поступки же, особенно наиболее активные, предстают перед нами не в их прямом изображении, но в форме рассказов, напоминающих протоколируемые свидетельские показания.

Важно отметить, что нравственные сопоставления, образующие идейный вывод, не навязываются дидактически сконструированной фабулой. Ее нет — есть свободный и естественный ход жизни неполных двух дней. Он-то и является сюжетом. Но так бывает почти в любом фильме, базирующемся на эстетике действительности. Особенность же сюжетосложения данного фильма заключается в резком переходе от изложения воссозданных прежде всего средствами актерского исполнения единичных, частных событий к монтажу перенесенных непосредственно из реальной действительности хроникально снятых кусков.

Казалось бы, такой непривычный, внезапный переход мы должны бы были ощутить как неподготовленную внезапность и, значит, счесть ее недостатком, эстетическим нарушением. Но такого ощущения не возникает. Почему?

Видимо, потому, что вся «игровая» часть фильма, предшествующая хронике, стоит по характеру своей бесспорной достоверности на грани документальности. Грань эта перейдена незаметно. Во всяком случае, не более заметно, чем это бывает при переходе от основного действия к эпилогу. Впрочем, эпилогом заключительную часть фильма можно назвать, лишь имея в виду не убыстренное рассказывание, замыкающее сюжет, но поворот темы во времени. Антифашистская тема, вначале раскрытая как сопоставление гуманизма и бесчеловечности, в конце оборачивается предостережением об опасности и нравственной недопустимости забвения жестокого опыта истории.

Такое развитие темы логично. Однако и оно само по себе не обеспечило бы органического единства эстетическому восприятию картины, не будь ей в целом присущ общий метод сопоставления. Только в основной части фильма он проявляет себя «подпочвенно» скрытно. В заключительной части смысловые сопоставления даются открыто средствами классического, «эйзенштейновского», монтажа, вновь обретшего в фильме Хуциева свою свежесть и бывшее философское предназначение.

Для сопоставления и выводов зрителю дан ряд многозначных выразительных компонентов. Из них прежде всего —

улицы большого города: сегодняшние и довоенные. Толпы прохожих. Воплощенная повседневность. Нет здесь большой разницы между тем, как это выглядело вчера и каким предстает сегодня. Только вчера люди не знали, что завтрашний день многим из них готовит концлагеря и газовые камеры. А сегодня, поглощенный повседневными заботами, человек склонен забыть о том, что было вчера, хоть об этом и напоминает ему многое.

Вот и лагерь в Освенциме сохранен с этой целью. Сегодня — он экспонат, осматриваемый экскурсантами. Память о его бывших обитателях живет в лаконичных и удивительно экспрессивных скульптурах. Они стали образом печали — вечной, не смягчаемой временем. Высоко и горестно возвышаются над лагерем смерти эти каменные изваяния. В них от очертаний человека оставлено только то, что способно выразить непреходящую скорбь. Обида здесь сгустилась «в глухую глыбу мглы» — вспоминается стих Элюара.

Не стану, впрочем, настаивать на своем прочтении образного строя заключительной «монтажной» части картины. Возможность различных оттенков в трактовке здесь велика и не сводима к единой формуле, хотя общий смысл финальной части совершенно ясен.

Не менее ясно и то, что именно финал картины с полной наглядностью подтверждает единство художественной основы, общей у эстетики действительности и эстетики документальности.

Сейчас, когда речь пойдет об «эстетике документальности», это станет еще более очевидным.

* * *

Нельзя закончить эту главу, обойдя молчанием имена тех, кто в процессе литературного творчества своим дарованием и душевным подъемом содействовал успехам Хуциева. Иные из них именно в работе с ним обнаружили лучшие стороны своей одаренности. Это были Ф. Миронер — соавтор фильма «Весна на Заречной улице», Г. Шпаликов — соавтор сценария «Мне 20 лет», А. Гребнев — сценарист фильма «Июльский дождь».

Огромна роль в создании фильма «Был месяц май» автора сценария прекрасного писателя Г. Бакланова.

Из всех иск
экран динам
какой ее ви
люди, котор
ем, отлучени
натурализма

Когда к
много. Тепер
честве. Прав
они состоят?
никает на о
границы — и д
прототипом.
ляется само
Последняя
художествен

Выходит,
присуща сп
посредством
зительное д
статок. И э
кинокамера
стоятельно,
ней окажется
именовалась
против ее
восстают пр
вания» дейс
только, что
дело, требуе
черты от

VII

Эстетика документальности

Перенесение реальности на экран

Из всех искусств одно только кино способно переносить на экран динамическое изображение действительности такой, какой ее видит человеческий глаз в реальной жизни. Есть люди, которые это считают тяготеющим над кино проклятием, отлучением от искусства, осуждением на вечную маяту натурализма.

Когда кино только еще рождалось, таких людей было много. Теперь их мало — единицы. Но дело ведь не в количестве. Прав может быть и один. Дело в доводах. А в чем они состоят? Вот один из наиболее решающих: то, что возникает на основе фотомеханического процесса, находится на грани — и даже в пределах — тождества со своим реальным прототипом. А тождество изображаемого и изображения является самоочевидным признаком сухой протокольности. Последняя же, как общеизвестно, никакого отношения к художественному отражению жизни не имеет.

Выходит, что та главная, решающая особенность, которая присуща специфике кино — способность изображать жизнь посредством перенесения на экран самой жизни, — не поразительное достоинство, а убийственный, губительный недостаток. И это действительно могло бы им стать, если бы кинокамера обладала свободной волей, способностью самостоятельно, без участия человека, фиксировать все, что перед ней окажется. Но уже на той стадии, когда фотография именовалась дагерротипией, Н. Г. Чернышевский возражал против ее односторонней оценки. «Часто, — писал он, — восстают против так называемого «дагерротипного копирования» действительности, — не лучше ли было бы говорить только, что копировка, так же как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных? «Мертвая копировка» — вот

обыкновенная фраза; но человек не может скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом» *.

В этом все дело. Камера снимает не сама — ею управляет человек. Правда, и его труд может оказаться на уровне, немногим отличающемся от результатов «самоснимающей» камеры. Но тогда виною становится не «мертвенность» фотосъемочного процесса, а неумение им пользоваться. В борьбе за превращение этого процесса в творческий акт возникла профессия кинооператора и прославили себя многие превосходные представители этой профессии — прекрасные художники экрана, направляющие камеру к цели не только живым смыслом, но умением увидеть, подобно скульптору, живой образ в неотесанной глыбе и «высечь» его светом, ракурсом, оптикой, композицией и заполнением «емкости кадра». Дальнейшее определяется положением кадра в сюжете, его местом в монтажных сцеплениях и, конечно, трудом исполнителей.

Итак, перенесение действительности на экран может быть простой протокольной фиксацией — тогда к искусству это отношения не имеет, хотя способно приносить неоценимую пользу науке. Направленное же волей художника, то же перенесение обретает огромное творческое могущество. Им обладает только кино. Чтобы оценить эту замечательную возможность по достоинству, надо отчетливо представить грандиозный масштаб явлений, на которые она распространяется: предметом перенесения может быть весь окружающий нас материальный мир.

Есть важнейшая область кино, которая пользуется одной лишь его способностью переносить жизнь на экран, делать ее изображение зафиксированным на пленке фактом. Я имею в виду документальную кинематографию — от информационной хроники до очерка.

То, что при этом не исключается субъективность, лиризм, активная гражданственность автора, не вызывает сомнений: ведь камера направляется сочувствующим или протестующим человеком. Тем не менее в обоих случаях снятое не перестает быть перенесенной на экран реальной подлинностью. Тут нет разницы с письменным документом. Разве от того, что он может по-разному, даже противоположно, толковаться прокурором и адвокатом, утрачивается его документальная основа?

* «Н. Г. Чернышевский об искусстве», М., Изд-во Академии художеств СССР, 1950, стр. 71.

В широком смысле любой снятый кадр по-своему документален: он является отпечатком того, что реально существовало в момент съемки — снять можно только это. И тут уже нет разницы в том, снимается ли объект, специально для того подготовленный или существующий независимо от задач съемки. В обоих случаях налицо имеется момент документальной фиксации с учетом широкого допуска субъективного начала.

По существу же, разница огромна. В одном случае на пленку переносится только реальная действительность — тогда это и есть то, что мы именуем документальным кино. В другом же случае переносимый на экран мир воссоздается под руководством режиссера актерами, художником, бутафорами. Но окажись это нерушимым правилом, такое педантичное разделение сковало бы творческую инициативу. И оно нарушается. Возникают документальные очерки с привнесением воссоздаваемых элементов. Вариации отклонений многочисленны и различны как в сфере документальной (и особенно очерковой) кинематографии, так и в области кинематографии художественной (в узком смысле).

Эстетика документальности представляет собой проявление ряда таких вариаций. Общим в них, при всем громадном различии, является органическое объединение «кинматографа воссоздания» с «кинматографом перенесения».

Необыкновенная убедительность реальной подлинности на экране, стремление художников-реалистов к объединению правды и правдоподобия наметили — за последние годы особенно — четко прочерченную тенденцию: постановщики художественных фильмов наряду с воссозданием изображаемой жизни все больше обращаются к перенесению на экран элементов реальной действительности, все чаще используют натуру, подлинную среду.

В сущности, тенденция эта ведет свое происхождение от наших классиков. Эйзенштейн времен «Стачки», «Броненосца», «Октября», «Старого и нового» решительно стоял на позициях обращения к «неискаженной натуре» — «типажности», под которой разумел верность подлинной жизни на всех стадиях работы над фильмом и во всех его областях. Звуковое кино притормозило развитие этой тенденции. Ее возрождение обозначалось в пору «неореализма», а в настоящее время получило особенно законченное выражение в практике сторонников эстетики документальности.

Ощущение документальности и фактическая подлинность

Пропорции «перенесенного» и «воссозданного» в фильмах эстетики документальности очень различны. На одном фланге находится тип документального очерка. Подчас в нем очень мало воссозданных сцен — почти все документально. Другой фланг пограничен фильмам эстетики действительности, поставленным с подавляющим использованием средств воссоздания, без заметного обращения к материалу перенесенной подлинности. При всем том нелегко найти между ними разницу — оба кажутся документальными: в обоих случаях зрители не покидают ощущение хроникальной достоверности. Иной раз полностью вымышленную картину скорее можно принять за обычную кинематографическую хронику, чем фильм, оперирующий подлинными событиями. В стремлении к достижению такого сходства и состоит основа эстетики документальности. «Исповедующий» ее художник стремится своему материалу (будь то человек, события, общественная или материальная среда) придать черты документальной реальности, выдать вымышленное за подлинное, стереть черты условности и во имя этого уничтожить сколько-нибудь видимые швы мастерства. Налицо здесь настройка своего творчества по камертону жизненной правды, как бы одинаковой как в реальной действительности, так и на экране. Два словечка здесь подчеркнуты для того, чтобы отметить их особую, исключительную важность. Я имею в виду оговорку, выраженную словами *как бы*. Речь идет не о действительной идентичности художественного отражения жизненному факту, но лишь о *кажущейся, внешней* схожести, способной создать иллюзию идентичности. Такая иллюзия увеличивает доверие к изображаемому. Ее роль служебна и не избавляет автора фильма ни от необходимости тщательного отбора материала, ни от обращения к другим художественным средствам, но помогает сделать их полностью незаметными для зрителей, во всяком случае, заставляет перенести внимание с проявлений мастерства на объективную, жизненную реальность происходящего на экране.

Но если одной из целей сторонников эстетики документальности является стремление добиться принятия вымышленного за подлинное, раз на это направлено столько усилий, то нет ли здесь элемента мистификации? Разумеется, любое реалистическое произведение рассчитано на то, чтобы его восприятие сопровождалось чувством действительности, но такой результат — скажут нам — достигается не специальными средствами, а оказывается естественным следствием прав-

дивого рассказа
дуются много
немало приме
специальных
же за истори
Достаточно
в форме мему
Петра Андре
внуков, котор
сящимся ко
с разрешения

Приведя э
таким замеча
Гринева и ег
ными публик
занятия по и
вается еще т
Гриневым, во
ми Пушкиным

Отсюда Б
о том, что ре
ненности. В э
до зная вым
бует какого-т
ветствии ви
хорошо ориен
ния, не могу
зии» **

Но врем
ский, и те ф
ра еще не м
мешают, вы
венное течен
теряет свою
школа, прот
новые, еще

Документальн

Обратим
тальности
практики.

* Б. Т
стр. 147
** Т

дивого рассказа о жизни. В данном же случае на это расходуется много специальных усилий. Можно, однако, привести немало примеров применения также и классиками реализма специальных приемов выдачи вымысла за подлинность и даже за историческую реальность.

Достаточно вспомнить «Капитанскую дочку», изданную в форме мемуаров Гринева, с таким послесловием: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена нам от одного из внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились с разрешения родственников издать ее особо».

Приведя этот пример, Б. Томашевский сопровождает его таким замечанием: «Создается иллюзия действительности Гринева и его мемуаров, особенно поддерживаемая известными публике моментами личной биографии Пушкина (его занятия по истории Пугачева), причем иллюзия поддерживается еще тем, что взгляды и убеждения, высказываемые Гриневым, во многом расходятся со взглядами, высказанными Пушкиным от себя» *.

Отсюда Б. Томашевский делает важный для нас вывод о том, что реалистическая иллюзия создает почву для жизненности. В этом состоит ее художественная функция. «Твердо зная вымышленность произведения, читатель все же требует какого-то соответствия действительности и в этом соответствии видит ценность произведения. Даже читатели, хорошо ориентированные в законах художественного построения, не могут психологически освободиться от этой иллюзии» **.

Но время течет, продолжает свою мысль Б. Томашевский, и те формы художественного построения, которые вчера еще не мешали жизненности восприятия, сегодня этому мешают, выступают как условности и шаблон, а художественное течение, на них основанное, либо обновляется, либо теряет свою притягательную силу. А на смену рвется новая школа, противопоставляющая старым, заметным условностям новые, еще незамечаемые как шаблон.

Документальная форма вымысла и факта

Обратимся от общих рассуждений об эстетике документальности к примеру из современной кинематографической практики.

* Б. Томашевский, Теория литературы, Л., Госиздат, 1930, стр. 147.

** Там же.

Один из них относится к тому времени, когда, казалось бы, безнадежно разрушенная гитлеровцами Варшава лежала в развалинах, но уже начинала отстраиваться. Многим жителям еще приходилось ютиться в полуразрушенных домах.

В процессе съемки материала на эту тему для хроники оператору довелось заглянуть в одну из таких «жилых» развалин. То, что он увидел и снял, выглядело так: высоко на лестничной клетке, без перил, ползал на четвереньках маленький ребенок. За ним тащилась веревка. Она, по-видимому, отвязалась от ножки кровати, к которой ребенка привязала мать. Ползая, малыш то приближался к краю площадки, то отползал от него. Но вот веревка зацепилась за что-то. И вовремя — ребенок был на самом краю площадки.

Представьте себе, что видите все это на экране в хроникальной картине. Не правда ли, сильно и впечатляюще?..

Одно лишь сомнение возникает сразу же: действительно ли история с ребенком была заснята в то время, когда происходила? Не верится! Откуда бы так кстати подоспеть оператору? Да и окажись он на месте, разве пришло бы ему в голову спокойно снимать эту сцену игры со смертью, вместо того чтобы броситься спасать ребенка. Ведь не злодеем же с каменным сердцем был оператор? Впрочем, и злодей побоялся бы грозящей ему ответственности: законодательство любой страны предусматривает уголовную кару за «неоказание помощи». Нет, нет! Скорее всего, эпизод был инсценирован, но, видимо, так убедительно, что его приняли за кадры хроники и включили в документальный фильм.

Впрочем... Возможно, что все в данном случае произошло иначе. Представим себе, что оператор кинохроники, сняв неказистый дом снаружи, захотел усилить впечатление его запущенности. Он вошел внутрь, стал подниматься по лестнице и обнаружил играющего на площадке ребенка. То, что ребенок отвязался именно в этот день и только что, — случайность. Вспомним, однако, высказанное Ремарком соображение о том, что случайностей не бывает лишь в хороших романах, а в жизни их полно.

Оператор был не один (это уже не случайность). Своих спутников (ассистента, осветителя) он расставил так, чтобы они «постраховали» ребенка, а сам снял «сюжет» редкой выразительности.

Маловероятно? Пожалуй. Но возможно.

Разумеется, пример выбран не для того, чтобы возбудить интерес к исследованию действительных обстоятельств, при которых был снят упомянутый эпизод. Вопрос стоит о двух

типах съемки. Из них один фиксирует событие в тот момент, когда оно происходит. Другой — требует воссоздания события.

В чем же ключевая разница между ними?

Мгновенно возникает соблазн отнести съемку первого типа к протокольной фиксации, а другую — к образному воплощению замысла. Но тогда это бы означало, что вариант, снятый хроникально, — не более чем «дубликат» реального факта на пленке, механическая копия куска действительности, единичность, лишенная обобщающего значения.

Вообще говоря, именно таким это иной раз и бывает. Но ведь в данном-то случае ничего подобного нет!

Ведь за тем, что происходило на площадке, видится одинокая мать, вынужденная оставлять ребенка без призора. Скорее всего, это женщина, у которой война отняла мужа. И за всем этим стояла печальная неустроенность трудной послевоенной жизни.

Словом, здесь через одно показано другое и через частное — общее. Налицо метафоричность — основа художественной образности, немыслимая в протоколе. Объективное и субъективное целостно слиты в лаконичном впечатляющем художественном образе. Чего же большего требовать?

Помог тут, конечно, и монтаж, но ведь и каждый из смонтированных кадров авторски почувствован и осмыслен. Следовательно, независимо от того, как фактически дело обстояло в данном случае, очевидно одно: нет основания отождествлять документальность в кино с эмпирикой, механическим дублированием действительности, и в этом искать примету отличия, свойственного документальному типу съемки. Ведь в принципе этот отрывок из хроникального фильма вполне согласуется с возможностями документальной съемки, а он ли не обладает образной экспрессией?

Ну а если бы, скажем, тот же сюжет пришлось снимать не документально? Если бы речь шла о съемке эпизода из сценария, рожденного художественным вымыслом? Право, оказалось бы весьма затруднительным предложить более яркое образное решение, чем то, которое было осуществлено в документальном варианте. В этом и кроется одна из причин того, что оба допущения по поводу обстоятельства съемки упомянутого отрывка кажутся одинаково возможными.

Отбор автором фильма одних только реальных фактов не влечет обязательного отказа от обращения к художественной образности. Документальность открывает великолепную перспективу неопределенного сочетания неопровержимости подлинного факта с типизацией и обобщающим выводом. Не

естественно ли, что это рождает встречную волну: потребность выразить художественный вымысел в формах изображения документального факта? Это взаимное стремление документа к художественности, а художественного вымысла к документальности и создает подчас почти полную неразличимость между ними. Пример был приведен.

Но различие, разумеется, есть.

Реальное событие может быть снято в то время, когда оно происходит. Тогда документальность составляет элемент содержания соответствующих кадров. В их основании лежит факт, а сами они являются его документом.

Другое дело, когда событие воссоздается художественными средствами (хотя бы столь же безукоризненно, как в приведенном примере). В этом случае содержание снятого материала, конечно, утрачивает характер документа, а документальность может сохраниться лишь как элемент формы. Так приходим мы к пониманию различия между документализмом хроники, репортажа, факта и документальной формой художественного воплощения действительности.

Через фактографичность к реальности

Особенно широкое распространение фильмы документальной формы получили на Западе. Профессор А. Овчаренко объясняет это стремлением вернуться через фактографичность к реальности и реализму. «Многим, — говорится в его статье, — кажется, что большая непосредственная правда — в самом факте, в документе, в протоколе, между тем как на самом деле она — в синтетической вытяжке из фактов, освещенных ясно видимой перспективой развития жизни. Но это не снимает того обстоятельства, что и писатели и читатели в капиталистических странах высказываются за восстановление доверия к реальности.

Впрочем, делается уже и следующий шаг. Наблюдается интерес как писателей, так и читателей к реализму в более точном значении этого понятия» *.

Все это верно. Но не следует, думается мне, ограничивать документальную форму лишь ролью верстового столба на пути к «подлинному» реализму. Форма эта сама по себе способна самостоятельно существовать внутри реализма как особая художественная конструкция, стремящаяся скрыть это и казаться «прямым» перенесением действительности на экран.

* А. Овчаренко, Сила реализма. — «Правда», 1971, 10 августа.

Во всяком случае, необходимо пристально взглядеться в особенности документальной формы и ее основных вариантов. Остановлюсь на двух примерах.

Помню, в одном из зарубежных фильмов, показавшихся мне хроникой, мы знакомимся со сценой суда над группой американской молодежи, которой предъявляются политические обвинения. Но как проник сюда оператор? Видимо, ему удалось незаметно для судебной администрации установить скрытую камеру. Такое предположение подтверждалось поведением людей на экране. Вели они себя настолько достоверно, что устраняли малейшее подозрение в инсценировке. Особенно при этом запоминалась неопровержимой документальностью образа действий одна из подсудимых — студентка. Впрочем, и все остальное было столь же «фактографично», хотя, надо отдать справедливость, вместе с тем оставляло сильное впечатление.

В дальнейшем оказалось, что это не хроника и что все было снято средствами игрового кино. Но так как к началу фильма я опоздал (и даже не знал, что картина называется «Парк наказаний»), то судил о ней, основываясь только на непосредственном восприятии. Оно же с полной несомненностью свидетельствовало, что на экране идет документальный фильм. Видимо, такого рода произведения и имел в виду А. Овчаренко.

И все-таки, почему же возвращение к реализму происходит через фактографичность? Не потому ли, что в глазах тех, кто ищет в искусстве правду жизни, ее воссоздание наиболее убедительно, когда опирается на изображение реальности в жизненном обличье? Разумеется, подмена «художественной реальности» «голым фактом» — чистейшей воды натурализм. Но если синтетическая художественная вытяжка из фактов облечена в форму самих фактов, то какой уж здесь натурализм?

Вот такой именно вытяжкой из фактов, сохраняющей их видимость, и является фильм «Парк наказаний», который я смотрел. И если для реализма в целом характерно замечание Н. Г. Чернышевского, что под формой жизни мы гораздо легче знакомимся с предметом, то применительно к эстетике документальности это можно перефразировать так: содержанию фильма мы верим тем более непоколебимо, когда его воплощение создает иллюзию подлинного факта. Для этого необходима форма изображения, неотличимо сближающая предмет с его жизненным прообразом.

Показаться документальным фильм «Парк наказаний» мог лишь потому, что с исключительной точностью воспро-

извел изображенную действительность. Но такая точность, почти стирающая различие между изображением и жизнью, лишь в том случае становится натуралистической копировкой, если лишена идейной оценки или когда воссоздает явление как единичное, вне его обобщающего значения.

Создать на экране иллюзию реальной жизни нелегко — для этого требуется талант. Трудность намного возрастает, когда выразительность изображаемых событий ограничена пределом жизненного диапазона и лишена той меры условности, которую разрешают себе даже приверженцы классического реализма в кино. Но к чему такая строгость?

Желая приобщить зрителя к своим взглядам и эмоционально на него воздействовать, подборники эстетики документальности стремятся скрыть способы, которыми хотят достичь художественного совершенства. Причина лежит в боязни обнажить самодовлеющее влияние художественности и тем самым помешать зрителю увидеть в происходящем на экране не произведение искусства, но саму жизнь.

Даже сторонники психологически-бытового течения и те обнаруживают в этом вопросе меньше строгости. В их фильмах художественные приемы нередко обретают сознательную заметность. Например, Лена Бармина из картины Герасимова «У озера» затевает прямой разговор со зрителями. Актриса Белохвостикова ведет себя так естественно и правдиво, что мы не замечаем этой открытой условности приема. Но она есть тем не менее. Другое дело, что в исполнении молодой актрисы условность обретает ту же краску правдоподобия, что и фильм в целом.

Умение сохранить у читателя и зрителя «чувство действительности», несмотря на то, что за правдоподобием пластического воплощения и правдивостью актерской игры мы ощущаем прелесть и очарование поэтических конструкций автора, — существенно отличает психологически-бытовое течение от эстетики документальности.

Можно ли, скажем, судить о даровании и художественном профиле исполнительницы роли студентки в сцене суда из упомянутого выше зарубежного фильма. Студентка убежденно, безбоязненно, открыто выступает с резкими возражениями своим судьям. Она очень конкретна — ее внешность, одежда, манера себя вести изобличают в ней интеллигентного, скромного и прямого человека. Это превосходно сыграно. Но сыграно ли? Профессиональная ли это актриса? Или исполнительница повторяет себя перед камерой такую же, какой существует в жизни? И то и другое возможно, но без специальной осведомленности недоказуемо. Достигнутая прав-

да — налицо во всяком случае. Но немислимо понять, чему она обязана: умению актрисы быть безукоризненно правдивой или способности непричастной к актерскому творчеству студентки сохранять свою естественную человеческую сущность перед киноаппаратом. Одно лишь очевидно — достигнуто чувство действительности. Актрисе, чтобы добиться этого, надо обладать даром передачи высокой правды. Неактрисе — ничего не надо, кроме способности непосредственного самовыражения.

Нет между ними разницы? Лишь до того момента, пока задача роли проста и у режиссера есть основание довольствоваться несложностью исполнения, только бы оно было безупречно правдивым. В таких случаях сыгранная «роль» становится совокупностью плотно пригнанных друг к другу отдельных с хроникальной точностью переданных кусочков.

Вот почему в подобных фильмах воздействует общая картина изображенных обстоятельств. Детализация же лишь укрепляет в зрителе ощущение жизненности, но не содержит в себе самостоятельной художественной выразительности. Тому причиной все та же владеющая режиссером боязнь художественной эффектности, способной обернуться условностью. Отсюда же и ограничение использования актерских возможностей рамками жизненной достоверности персонажа. Все приносится в жертву «чувству действительности», и оно властно вселяется в зрителя, полностью овладевает его доверием.

И все же не следует после всего сказанного приписывать документальной форме обязательные свойства рационалистической суховатости и в этом видеть единственную стилистическую особенность документальности. Ее художественные проявления гораздо более разнообразны, хотя среди них изобразительная сдержанность наиболее типична и чаще проявляется.

Тем не менее документальность способна подчас обнаружить себя в поэтическом эмоциональном облике, притом оставаясь на почве подчеркнутой хроникальности. Примером может служить документальная короткометражка «Была деревня Краснуха».

Была. Но сквозь нее прошла война, и деревни не стало. Не стало и ее жителей. На месте деревни установлен памятник — грустный и прекрасный. Скульптура А. Усаченко «Скорбящая псковитянка» на редкость экспрессивна.

Что же из эмоций и мыслей оставлено на долю кино? Не все ли они исчерпаны скульптурным воплощением?

Скульптуру сняли днем и ночью. Сняли, когда ее омы-
вает дождик и когда на нее падают первые снежинки. Поя-
вился момент времени, а с ним пришла мысль о вечности —
ведь так будет всегда!

Сняли на очень общем плане, на фоне нерадостной при-
роды. Возникло скорбное ощущение непреходящего одино-
чества.

Словом, эмоциональность, заложенная в памятнике ис-
кусством скульптора, приумножена воздействием средств
киноискусства и не только усилена ими, но получила фило-
софскую направленность.

* * *

Если бы можно было соорудить некий измеритель, спо-
собный обнаруживать содержание в фильмах процента худо-
жественной условности, то вот к каким бы мы пришли
результатам: уже в фильмах психологически-бытового тече-
ния этот процент оказался бы весьма незначительным.
В фильмах же, возникших на основе эстетики действитель-
ности, его бы оказалось еще меньше, и он бы упал чуть не
до нуля в фильмах, чьей художественной основой является
эстетика документальности.

Итак, до сего времени мы наблюдали за процессом паде-
ния доли условности в фильмах, и знаем его причины.
Знаем мы также, какие важные эстетические последствия
они рождают.

Предпримем теперь анализ обратного процесса — роста в
фильмах художественной условности. Это даст нам возмож-
ность добиться еще более полного понимания той роли, кото-
рую играет условность в формировании разных типов худо-
жественности: эстетических систем и жанров в первую
очередь.

VIII

Обращение к условности

Экспрессивная струя в кино

То, что так можно назвать сегодня, было у нас в 20-х годах одним из явственно обозначенных художественных направлений, более или менее далеко уклонившихся от реализма. В основе этого явления лежала эстетика необычного, тяга к эксцентризму. Родоначальниками соответственной теории и практики были «фэкс», к числу которых принадлежали Г. Козинцев, Л. Трауберг и С. Юткевич. Вначале творческий путь всех троих был совместным. Но ненадолго. В дальнейшем Козинцев и Трауберг, с одной стороны, и Юткевич — с другой стали каждый по-своему применять принципы нового течения, обогащая и видоизменяя их своей практикой. Общим явилось стремление выразить алогизм обычного.

Глубинные общественные процессы далеко не сразу становятся зримыми. В сложной обстановке нэпа «фэксам», слабо вооруженным знанием марксизма, трудно было отобрать факты, в которых тенденция социального развития нашла бы свое жизненное проявление. Зато разительные контрасты сами бросались в глаза. При условии сочувственного отношения к процессу социалистического переустройства общества художник, если к тому же он был молод, полон оптимизма и предрасположен к юмору, задерживался иной раз лишь на тех противоречиях, которые казались ему забавными своим внешним несоответствием сущности явления.

А. В. Луначарский однажды сказал по поводу импрессионистов, что субъективно существенное выбирается ими так, чтобы оно не совпадало с «вульгарно» существенным, потому что иначе оно не будет изысканным. Остроумие же — одно из проявлений изысканности — Луначарский, следуя за Генрихом Гейне, определял как искусное связывание двух противоречивых элементов и как способность сближать различное и различать сходное.

Хотя обо всем этом говорилось в связи с некоторыми чертами импрессионизма, однако сказанное имеет несравненно более широкое применение. В сущности, приведенное высказывание было близким известному положению В. Шкловского о полене, повернутом так, чтобы занялась пламенем его не тронутая огнем сторона.

В своем общем виде стремление показать объект с новой стороны является для художника не только законным, но и обязательным. Дело, однако, в том, что и для чего становится объектом художественного изображения. Эксцентризизм из всего неисчислимого разнообразия жизненных явлений отбирает только те, которые по самой своей природе парадоксальны или дают возможность показать общеизвестное в неожиданном ракурсе. Но и здесь впрок идет не все, а только то, что способно вызвать изумление и смех.

Поиски неожиданного и смешного таят в себе для эксцентрика искушение превратить их в охоту за самоценным «красным словом», которое подчас беспощадно оборачивается своей смешной сутью одинаково и против правого и против виноватого. Это и давало повод отождествлять эксцентрику с одной из разновидностей безыдейности и формализма.

Такое понимание эксцентрики сильно обужено. Прозорливость Владимира Ильича Ленина позволила ему сразу же проникнуть сквозь внешние заслоны в самую суть эксцентрического метода. Горький в своих широко известных воспоминаниях о Ленине привел следующее его высказывание об эксцентризме: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» *

Обстановка нэпа давала огромный материал для переоценок старых представлений об «общепринятом» — оно самым ходом жизни выворачивалось наизнанку. Ведь, в сущности, уже сама фигура нэпмана своим несоответствием советскому окружению пародировала собой столь обычный в капиталистических условиях тип буржуазного дельца. Смертельно раненному в Октябре капитализму пришлось еще раз — в комической форме — умирать в годы нэпа.

С другой стороны, еще не уложившееся новое принимало подчас формы, которые хотя и становились привычными, но вступали в противоречия с заключенной в них сущностью.

* См.: М. Горький, Литературные портреты, М., Гослитиздат, 1959, стр. 350.

Черты
ческих обр
зинцева и
который д
жения при
ной плат
дома.

В стра
переживши
ли ремонта
первой нео
листическо
молодежь
опередить

Такова
комсомолки
юным возр
рина лихо
должность
ской деятел
и даже дв
энергичный
еще не про
ли не экз
политическ
ленным-ею
откупорива
заключенн
ночи», зло
ляющего с
вента, и т.

Дальнейшая

Таково
ния густо
ризма. По
жизненных
некий агит
сильно в
идейно-худ
объединить
фильмы по
Но врем
мя, — и под

Черты времени благоприятствовали рождению эксцентрических образов. И вот в «Похождениях Октябрины» Г. Козинцева и Л. Трауберга (1926) возникает фигура нэпмана, который для сокрытия своего «опасного» социального положения прикидывается безработным. За невнесение квартирной платы этот «тайный» капиталист выселяется на крышу дома.

В стране еще только начиналось восстановление. Дома, пережившие годы первой мировой и гражданской войн, ждали ремонта. Еще не хватало самых элементарных предметов первой необходимости, но уже зрели смелые планы социалистической реконструкции, и воодушевленная их размахом молодежь стремилась в своей восстановительной работе опередить время.

Такова была почва, взрастившая эксцентрический образ комсомолки Октябрины. В полном несоответствии со своим юным возрастом и скромным хозяйственным опытом, Октябрина лихо выполняет функции управдома. Прозаическую должность она превращает в источник поистине фантастической деятельности: девушка механизмирует домовое хозяйство и даже дворника сажает на мотоцикл. Свои распоряжения энергичный домоуправ отдает по радио, которое в те годы еще не проникло в быт и представляло собой явление чуть ли не экзотическое. Обнаруживает Октябрина и высокую политическую активность, ведя решительную борьбу с выселенным ею на крышу нэпманом. А он, чтобы развеять горе, откупоривает бутылку пива и тем самым высвобождает заключенный в ней, подобно джинну из «Тысячи и одной ночи», злой дух Кулиджа Керзоновича Пуанкаре, представляющего собой собирательный образ антисоветского интервента, и т. д. и т. п.

Дальнейшая эволюция

Таково было раннее детство художественного направления густо концентрированных красок и открытого эксцентризма. Последний «фэкс» использовали для нанизывания жизненных несоответствий, контрастов и противоречий на некий агитационно-политический стержень. Все это было сильно в стороне от происходивших в кино поисков той идейно-художественной основы, которой суждено было объединить наиболее прогрессивные и совершенные наши фильмы под знаменем социалистического реализма.

Но время шло — а это было стремительное советское время, — и под воздействием его социалистической направленно-

сти все шире раздвигался перед сторонниками игры забавных несоответствий, контрастов и противоречий горизонт революционно перестраиваемой реальной советской действительности.

Этот процесс я пытался довольно подробно исследовать и описать в книге «Художественные течения в советском кино». Повторяться нет смысла. Скажу только, что в самой краткой форме ход происходивших изменений представлял диалектическое снятие эксцентризма как метода (и следовательно — направления) с удержанием его положительных сторон, совместимых с внутренним смыслом социалистического реализма.

Смена идейно-художественных вех на этом пути была ознаменована возникновением нескольких интересных и умных фильмов — веселых, смелых, ярких, — теперь уже проникнутых серьезными мыслями, но без утраты того озорного огонька, который вносил привлекательную остроту и живость в ранние фильмы С. Юткевича, Л. Трауберга и Г. Козинцева.

В этой связи достаточно напомнить, например, об одной из наиболее удачных картин Сергея Юткевича — «Якове Свердлове» (1940). В этом фильме полностью сохранили себя лучшие особенности экспрессивного кинематографического письма. Мы найдем здесь и странное, эксцентричное, резкое по контрасту, гротескное. Но все это переосмыслено в реалистическом, а точнее — «горьковском» духе. И это не единственный пример, но один из лучших.

Юткевич стойко держится былых пристрастий и в своих картинах последнего времени. Стоит вспомнить, например, характер изобразительного решения фильма «Сюжет для небольшого рассказа». Контрастно противостоят в нем друг другу динамика действия персонажей и статика иронически нарисованного неподвижного быта, застывшей среды. Может быть, это предназначено вызвать ощущение малости людшек, копошащихся в своем неприхотливом мирке? Может быть. Настаивать на смысловой определенности метафор, да еще социально-сатирических притом — дело ненадежное. Тем более когда причальные концы брошены зрителю так, что поймать их трудновато.

Но не с целью анализа привлечено упоминание о картине, которая, разумеется, имеет право на серьезный разбор, а не только на обращение к детали для иллюстрации стойкости ранних эстетических пристрастий мастера.

Важнее упомянуть о том, что фильмы Юткевича, Козинцева, Трауберга, разработка ими экспрессивной, концентри-

роvanно выразительной манеры изображения мира — все это сыграло важную, плодотворную роль в обогащении стилистического многообразия кинематографа социалистического реализма.

Экспрессивное течение никогда не пересыхало и неизменно находило сознательных или инстинктивных последователей. Особенно отчетлива и своеобразна здесь роль А. Алова и В. Наумова — талантливых представителей совсем еще недавно молодого, а сегодня уже «среднего» режиссерского поколения. Всмотритесь в любую их картину, в «Мир входящему», скажем, и вы безо всякого труда разыщете открытую экспрессию, умело сращенную с элементами реалистической, более того — бытовой фактуры. Тут и роды, начинающиеся в трамвайном вагоне, вкопанном войной в землю многократно обстрелянной улицы, — сколько здесь было смертей, а вот теперь родится новая жизнь. И та же мысль, выраженная по-другому: на одном из бесконечного ряда солдатских могильных березовых крестов дерево пустило росток. Бродит среди обрушенных домов беспризорная лошадь, и наш солдат, очевидной крестьянской внешности, кормит ее ржаной краюхой. Простреленные многими очередями, лежат на остатках тротуара изящные женские манекены. И еще: наш усталый солдат — я уже говорил о нем — оттирает пот с лица белой материей выставленного из недр дома флага капитуляции.

Словом, опять мы в кругу смелых и странных сталкиваний, рождающих метафорический смысл, — среди красок ярких, броских, неразведенных. Но теперь все это не самоценные блески острой мысли, а органические элементы изображаемого фильмом сложного мира, в котором обычное существует рядом с исключительным, а зажженные солнцем ослепительные блики подчас уступают место смутным теням.

Еще две картины стали убедительным свидетельством продолжающихся успехов экспрессивного стиля в кино. Я имею в виду «Белое солнце пустыни» В. Мотыля и «Гори, гори моя звезда!» А. Митты. Любопытно, что обе картины сразу же привлекли дружественное внимание С. Юткевича: на страницах «Правды» написал он о них справедливые и добрые слова. Как один из родоначальников экспрессивного кинематографа, словно от его лица он приветствовал оба фильма.

И все-таки наиболее удачное и впечатляющее представление об экспрессивном стиле, каким он выглядит сегодня, стали две превосходные картины режиссера Глеба Панфило-

ва: «В огне брода нет» и «Начало». Трудно сказать, какая из них лучше — обе очень хороши, — но для наших целей достаточно привлечь одну из них — «Начало».

Экспрессивный фильм сегодня

Теперь, после «Начала» — второй картины Глеба Панфилова, — положение прояснилось. А то ведь первая его картина — «В огне брода нет» — прямо-таки ошеломила неожиданностью своего высокого уровня. Она была не только стилистически целостна, впечатляюща, превосходно поставлена и сыграна, но еще и нашла свой собственный, полностью своеобразный подход к изображению гражданской войны.

Удивительным было, что этой крупной удаче не предшествовали годы ассистентского томления. Не прошел режиссер и сквозь длительное испытание короткометражкой. Окончив Высшие кинематографические режиссерские курсы, Панфилов сразу же сделал большой, серьезный полнометражный фильм.

Пропущенные звенья на этот раз заменила весомая, я бы сказал, капитальная художественная одаренность режиссера, впервые взявшегося за свое нелегкое дело. Я назвал его одаренность капитальной потому, что она опирается на громадный запас трудовой энергии.

Не менее важным было и то, что Глеб Панфилов пришел на «Ленфильм» не иждивенцем, ждущим сценарной подачи, но принес с собой, а вернее — в себе, уже оформившиеся художественные намерения. Для их сценарной реализации ему нужна была надежная литературная подмога. Он получил ее от Евгения Иосифовича Габриловича, умеющего кроме многого другого объединять в любимом персонаже духовное величие с демократической непосредственностью и простотой. Сдается, это была не последняя причина, привлекавшая Панфилова.

Тем временем присовокупилось еще одно обстоятельство — важнейшее: прозорливость режиссера, его наблюдательный глаз сумели провидеть лишь едва приоткрытые в то время блистательные способности актрисы Инны Чуриковой.

Сцепление всех этих условий позволило найти главную точку приложения будущих творческих усилий Панфилова, определить объединяющую их поэтическую идею. Она выросла из размышлений о богатых русских натурах-самородках.

Тема эта в первом фильме Панфилова олицетворялась образом простой и еще очень темной девушки-санитарки, в которую народ заронил разгоравшуюся искру художественно-

какая
целей

го дара. Выстрел белого офицера угасил вместе с самой жизнью художницы начавший было пылать в ней огонек таланта.

Погибшую санитарку из фильма «В огне брода нет» играла Инна Чурикова. В этой роли она показала, на что способна. Стало очевидным, что в нашем кино появилась актриса ну прямо-таки необъятных способностей и редкостного своеобразия.

Роль санитарки не давала простора для развития темы творчества. В фильме главным было другое. Но то, чего при этом удалось добиться актрисе, убеждало в необходимости создать с ее участием специальный фильм о таланте русских самородных художественных натур.

Инна Чурикова сама — одна из них. Поэтому для авторов она во многом послужила моделью центрального образа в новой картине. Но, разумеется, здесь и речи не было о списывании с натуры. Уже на стадии работы над сценарием тема нашла интересное художественное выражение. Очень удачно была найдена фабульная ситуация: фабричная работница Паша обнаруживает актерские способности и выступает на любительской сцене; в поисках исполнительницы главной роли режиссер, ставящий картину о Жанне д'Арк, останавливает свой выбор на Паше. Она полностью оправдывает его самые смелые надежды, обнаружив крупный артистический талант.

И это все? Все.

Когда фабулу можно рассказать в двух словах, это находка для режиссера. Такая простота таит в себе огромные сценарные достоинства — она сохраняет дорогое пространство фильма для подробного развития образов. В данном случае это помогло тщательно, подробно разработать образ Паши, сообщить ему резкую, почти эксцентрическую очерченность, «интересную сложность», неожиданность поворотов в мышлении и поступках.

В процессе постановки этот подход был решительно поддержан. Режиссер и актриса не приглаживали сложных и острых, подчас странных проявлений характера Паши. Играя ее роль, Инна Чурикова нашла необозримое разнообразие актерских приспособлений. Ни одно из них не было искусственным — все они естественно вытекали из самой сущности Пашиной натуры.

Паша в фильме необыкновенно привлекательна двумя чертами: чуть ли не детской непосредственностью и (что стоит рядом) органическим неприятием притворства, неспособностью подчинить свое поведение расчету.

Это вовсе не следствие нравственных убеждений — таков Пашин характер. Неспособность отказаться от следования непосредственному побуждению не всегда оказывается нравственным плюсом. Наоборот, не красит Пашу то, что она устремляется за Аркадием, выгнанным из дому по ее вине. Это один из зовов ее души. Паша подчиняется ему мгновенно и безоглядно. Занесем это, если угодно, в Пашин пассив. Но не будем порицать авторов за то, что они не совершили насилия над правдой Пашиного характера.

Вначале Паша предстает перед нами как милый, непосредственный, полный жизни и света взрослый ребенок — наивный и добрый. И талантливый. В обстоятельствах роли талант исполнительницы становится достоянием персонажа. И потому все, что делает Паша — поет ли, танцует, — все это обретает изящество, артистичность, редкое обаяние.

С другой стороны, непосредственность Пашиного характера требует от Инны Чуриковой не изображаемой, не сыгранной, а подлинной, реальной непосредственности. И она бьет ключом, достигает того наивысшего предела, когда ничто из тончайших нюансов внутренней жизни актрисы не задерживается в ее душевных глубинах, но мгновенно всплывает наружу, отражается во взгляде, игре лица, жесте, движении, интонации — становится стенограммой душевных состояний.

Кажется, выключи киномеханик звук, мы бы и тогда безошибочно поняли смысл происходящего в Паше движения мыслей и чувств во всем их неисчерпаемом богатстве и в стремительной смене душевных переходов.

Этому невозможно приводить примеры: вся роль тому пример, годна как пример и любая выдержка из нее. Идет сцена на танцплощадке. Паша с волнением, напряженно и сосредоточенно ждет приглашения на танец. Как она счастлива, когда ее желание исполняется, как огорчена прекращением музыки, как агрессивно требует ее возобновления, как несчастлива, не добившись своего, как сияет, когда музыка возобновляется, как блаженствует, танцуя, как оживлена, когда Аркадий провожает ее, как ошарашена, узнав, что он женат. Продолжать можно без конца. Да нужно ли? Разве найдется зритель, который бы не подпал под власть этого поразительного таланта, не понял бы, не заметил щедрого обилия и разнообразия его проявлений? Его экспрессивной направленности.

Беспрестанная смена состояний Паши проносится вихрем, исполнение актрисы обладает неугасающим темпераментом, предельной открытостью и полнотой тона. Здесь не найти

полутонов, скрадывающих чувство и мысль. Правда души проявляет себя безбоязненно, без колебаний и осторожных попыток укрыться за спасительное «пианиссимо». Инна Чурикова не боится сорвать голос на высоких и громких нотах. Ее экранная жизнь льется свободно, уверенно, смело, громко. Это ликующее самовыражение таланта.

Не забудем, что ко всему тому Чурикова играет в фильме две роли, создает два образа — Паши и Жанны д'Арк. Они совершенно различны, но именно поэтому в своем взаимодействии служат для зрителя убедительным свидетельством актерского дарования.

Когда Жанну палач возводит на эшафот и она стоит в шутовском колпаке, а пламя подбирается к ней, и она прижимает к груди самодельный крест — думает ли в то время кто-нибудь из зрителей, что это не Жанна, а Паша, играющая ее роль. Лично у меня сомнений не было: погибала на костре народная героиня Франции. А это ли не победа актрисы?

Разумеется, Жанна в фильме лишь эскизная наметка, первоначальная зарисовка — видимо, рассказ о ней будет продолжен. Но для данной стадии уже много сказано. Вспомним хотя бы сцену отказа Жанны подписать отречение. Ведь здесь так легко было исполнительнице впасть в романтическую стилизацию: скрестить руки и гордо вскинуть непокорную голову.

А в фильме? Маленькая хрупкая девушка, стриженная под мальчика, доведенная угрозами, пытками, допросами до последней степени нервного возбуждения. Ей важно лишь не сдаться, не ослабеть, не предать своей правды. Любыми средствами. А как они будут выглядеть — ей не до того.

Уже четвертый раз протягивает один из судей перо, чтобы Жанна подписала отречение. И всякий раз она раздраженно и суетливо, словно капризничая, ударяет судью по руке, и он роняет перо на землю. Прислуживающий монах держит на подносе множество запасных перьев. Стоит перу упасть, и он предлагает новое взамен. Но судья отклоняет услуги монаха. Как и три раза перед тем, он и на этот раз нагибается, отыскивает и поднимает упавшее перо и вновь протягивает его Жанне. Служитель церкви демонстрирует, что, невзирая на свой высокий сан, не боится унизиться, выполняя долг пастыря. Поистине превосходное сочетание «бестактного» поведения замученной палачами жертвы с «красивым» лицемерным смирением мучителя.

Возможно, не все одобряют монтажную связь отдельных частей фильма: например, сцены с Пашей в роли Жанны

д'Арк предшествуют эпизоду ее приглашения на роль и даже опережают знакомство зрителей с Пашей. Дальше тоже нет хронологической последовательности. Поэтому кое-где у зрителя не сразу возникнет понимание монтажной связи сцен из реальной жизни Паши со сценами, где она играет роль Жанны.

Впрочем, небольшая заминка не мешает быстро восстановить общий смысл. Зритель кино уже стал привычен к таким вещам.

Но зачем это понадобилось? С одной лишь целью — чтобы придать двум разным художественным пластам не фантасмагоричное, а поэтическое единство. Первое — ничего бы не прибавило сверх мысли, прямо вытекающей из сюжета. Второе — прибавляет очень многое. Что именно? Попробую дать объяснение.

Любовь Паши к Аркадию велика. Но многое мешает ей превратиться в надежное счастье. И вот происходит непоправимое: Аркадий под воздействием своей жены возвращается в семью. Идет превосходная сцена молчаливого обеда. За столом — Аркадий (Л. Куравлев), его жена Зина (Н. Скоморохова) и их дочь. Звонок. Это приходила Паша. Она принесла чемодан Аркадия. Закрыв за ней дверь, Зина возвращается. Аркадий делает попытку встать из-за стола. Однако, взглянув на жену, остается сидеть. Счастью в семье не бывать, но бой Зиной выигран. Зато Пашей он безнадежно проигран.

В этой сцене, как всегда, правдив и беспрекословно убедителен Куравлев. Уже один только облик Скомороховой свидетельствует о точности выбора ее на роль жены. И все-таки я бы не решился так долго останавливаться на этой сцене, если бы не было в ней крупного плана дочери — восьмилетней, примерно, девочки. Это ее единственный план. Она в нем неподвижна. Но выражение глаз девочки поражает, настораживает, западает в душу. Это какое-то нелегко описуемое застывшее выражение скучной, терпеливой привычки к вечному молчаливому напряжению, царящему в этой трудной семье. Сцену можно забыть, взгляд девочки — едва ли. Только в кино один-единственный крупный план может скатать столь многое. Но режиссеру надо уметь этим пользоваться и надо уметь отыскать на роль Зины актрису такого облика, как Скоморохова, и найти ей в дочери такую девочку, как та, что снята на крупном плане. Панфилов это умеет.

Итак, бой Пашей проигран. От драмы фильм движется к трагедии. Паша возвращается к себе с крепко, до крови, зажатой косой в руке. Стоит заглянуть в глаза Инны Чури-

ковой — остановившиеся, мертвые, — чтобы понять глубину владеющей Пашей тоски и непереносимо горестной маяты.

По счастью, в комнате оказывается Пашин сосед — Павлик. Он завел манеру пользоваться в отсутствии Паши ее комнатой для свиданий с невестой. И вот этот довольно нахальный паренек обнаруживает поразительную участливость и душевность. Они спасают Пашу. (Павлика с чудесным юмором играет М. Кононов.)

Теперь обратим внимание на монтажный переход.

Идет сцена очередного допроса Жанны ее судьями. На этот раз они обвиняют свою жертву еще в одном грехе: Жанна полагает, что истинное чудо на земле — человек, они же считают, что человек соткан из греха и ошибок, что он — грязь и непристойность.

Это весьма современный в «международном масштабе» спор, и потому ответ Жанны хочется привести целиком.

«Да, сударь, — возражает святым отцам Жанна, выступая в защиту человека, — он грешит. Он бывает гнусен. А потом, неизвестно почему, он кидается наперерез несущейся лошади, чтобы спасти не известного ему ребенка, и с переломанными костями умирает спокойно».

Теперь нетрудно понять, в чем заключена поэтика и философия монтажного стыка этой сцены с предшествующей. Казалось бы, пустоватый и недалекий Павлик проявляет глубокую человечность, его образ обретает обобщающее значение, утверждает веру в человека.

Не всюду монтаж картины отличается такой же смысловой наполненностью, но в самом сплетении сцен реальной жизни с кусками снимаемого фильма о Жанне д'Арк кроется особая художественная сила. Жанрово-бытовые сцены, вступая в соединение с эпизодами трагедии Жанны, обретают большую значительность, становясь одной из сторон многогранной действительности, где великое соседствует с малым, смешное — со страшным, радостное — с печальным. Это содержится уже в самом течении Пашиной жизни, но еще более усложняется от чередования яви с образами творимого искусства.

Выигрывает от такого соединения и Паша. Не успеваем мы ей улыбнуться как милой, наивной хохотушке, а уже приходится глядеть со всей серьезностью и уважением на ту, другую Пашу — большую актрису, самородную русскую талантливую натуру. И мы с доверием вслушиваемся в слова осознания ею своей творческой силы.

Нас приучили к длинным картинам. Мы нередко прощаем им нарушение пропорции между метражной протяжен-

ностью и относительно скромным количеством вмещенного жизненного материала. Фильм Панфилова приятно удивляет. На односерийном пространстве уместилось, не теснясь, богатейшее содержание. Здесь и целая человеческая судьба с ее многообразными изгибами, и сцены патриотического подвига народной героини Франции, и острые зарисовки среды, и множество живых образов, лишь мелькнувших, но запомнившихся. Ключ к такому уплотненному изобилию — в лаконизме, достигнутом выразительностью. Оставшееся в фильме прошло сквозь строгий фильтр — лишнее удалено, разросшееся сокращено, мелкие мотивировки убраны.

Привлекает к себе и эмоциональная целостность фильма, вместившего в себя громадное разнообразие жанровых оттенков. В нем немало грустного, даже тяжелого. Но побеждают смех, юмор, жизнелюбие. Они пересиливают печальное и трагическое, какой бы силой проникновенности ни обладала, скажем, грандиозная по своей трагической мощи сцена казни Жанны, заканчивающаяся кадром неистово бушующего пламени, один звук которого наводит ужас.

Но как свободно сосуществуют такие сцены с эпизодом выдворения «посторонних» с просмотра заснятого материала. Ю. Клепиков и С. Беглов в ролях постановщика и второго режиссера, не будучи актерами, сыграли удивительно хорошо. Клепиков по внешнему облику и поведению так характерен и правдив, что созданный им «в двух словах» образ достигает широкой обобщенности, а вспоминая энергичного Ф. Одинокова, различаешь сквозь его дружелюбный юмор вереницу безотказных кинематографических работяг, которым любой фильм столь многим обязан. Обязан им и фильм «Начало».

И, разумеется, немало способствовал успеху фильма оператор Л. Долинин, снявший картину красиво, прозрачно и с настроением. Но главное — в тесном союзничестве с режиссером, при органическом понимании его художественного замысла.

Еще одно замечание: казалось бы, все разобщает Пашу и Жанну — время, исторические масштабы, область проявления таланта, судьба. А между тем странным образом по мере развития действия в зрителе крепнет вера в несомненную общность двух этих девушек, обыденных в своей исключительности, светлых, правдивых, прямодушных.

Откуда это? Дело в том, что русскую Пашу и французскую Жанну объединяет великая сила подлинной народности. Она-то и составляет пафос жизнелюбивой картины Глеба Панфилова и его творческих друзей.

«Чудаки украшают мир»

Приводя «Начало» в качестве удачного образца современного советского экспрессивного стиля в кино, я отмечал высокие достоинства этой картины, но не комментировал ее со стороны преемственной принадлежности к экспрессивному течению. Не хотелось уводить читателя в сторону от художественного анализа. Мне казалось, что и без моего указующего перста сущность экспрессивного стиля фильмов Панфилова станет читателю ясной. Ведь разговор шел о них преимущественно в сопоставлении с тем, что непосредственно до этого говорилось о классическом реализме в кино и о фильмах, следующих эстетике документальности.

Разве в свете такого непредумышленного сопоставления не бросается в глаза, что Панфилов несколько не стремится укрыть очарование художественности за ощущением жизни «такой, какая она есть». И эта открытость, полнота, острая приправленность изображения яркостью приема, сверканием свободно демонстрируемого таланта придает своеобразную прелесть резковатым характеристикам персонажей и свободному проявлению актерского творчества.

Может остаться неясным, почему эта стилистическая манера в ее сегодняшнем проявлении названа «экспрессивной»? Ведь экспрессивность — это свойство, придающее любой разновидности искусства выразительно-изобразительные качества, и прежде всего — образность и эмоциональную окрашенность. Не выдается ли это здесь за особенное? В данном случае хотелось только подчеркнуть отличительную черту панфиловской манеры — открытость. Художественная выразительность здесь не прячется режиссером от зрителя, но смело выступает во всем своем явственно праздничном облачении и, главное, — ничуть не утаивая подчеркнутой эффектности своеобразных человеческих натур.

Последняя черта особенно важна для понимания пристрастий экспрессивного кинематографа. Ее следует рассматривать и толковать именно в горьковском духе. Это означает интерес к людям, отклоняющимся по своему духовному складу и судьбе от обычности, от привычной «нормы». Своеобычность, оригинальность такого рода персонажей бросается в глаза, заставляет к себе пристально присматриваться, искать объяснений, а в результате — расширяет круг знакомых представлений о людях, вырывает мысль из тины привычного опыта, сообщает понятию типичности гораздо более сложное и широкое значение, чем повторяемость и распространенность.

Именно Горькому принадлежит утверждение, что чудаки украшают мир. Они как бы идут вразрез с общепринятым и уже одним этим освежают представления, пусть в общем и верные, но готовые превратиться в штамп, способные окружить истину скукой. В сущности, на долю чудаков выпадает страсть к переоценке незыблемого, которое не всегда выдерживает воздействие оригинальной мысли, а иногда и вовсе распадается под ее напором.

Но если даже «чудаки» и не выполняют такой сложной и ответственной миссии, они, художественно перенесенные из жизни на книжные страницы или экран, вносят свежую струю, рождают некий духовный сквозняк, рассеивающий застойную атмосферу привычных художественных решений. Ведь надо сказать, что все достоинства естественности, простоты, правдивости, отличающие фильмы классического реализма и те, что пользуются эстетикой действительности и документальности, только в том случае завоевывают зрителя, когда решены средствами высокого искусства. Просто же добросовестное профессиональное исполнение нередко губит их на корню. Разумеется, то же относится и к фильмам экспрессивным. Но те и другие оказываются плохи по-своему: психологически-бытовые фильмы докучают скучным эстетическим благонаравием, экспрессивные — неприятной развязностью.

Но вернемся к вопросу о «чудаках». В чем надо искать жизненную основу этого явления? Укажу на одну из мыслимых связей.

Октябрьская революция привела в бурное движение русскую жизнь, сделала возможными такие бытовые и психологические проявления, которые до того были бы просто немыслимы. Они и выглядят странными, непривычными, хотя и совершенно правдивы. Здесь-то и надо искать основу остроты многих ситуаций и смешных странностей поведения персонажей фильма «В огне брода нет». Человек получил новую роль в драме социальной жизни. И эта новизна, непривычность стали способны, в частности, создавать несоответствие внешнего поведения персонажа тому внутреннему величию, которым оно рождено.

По отношению к подорванным вековым устоям новое в быту нередко обретало форму чего-то необычного, способного вызвать удивление, улыбку, тут многое могло рассмешить. Человек из народа впервые получил право независимо судить о материях, которые в прошлом считались для него недостижимо высокими. На первых порах наивная примитивность и упрощенность формы этих суждений сравнительно

со сложностью их темы способна была давать в искусстве повод для усмешки сегодняшнего, несравненно более развитого зрителя. Так возникал комизм восприятия образов Тани Теткиной и ее окружения из фильма «В огне брода нет». Но и то, что выглядит в начале фильма чудачеством и балагурством, постепенно возвышается у Тани до проявления честного прямодушия и светлого ума, незамутненного уклончивой хитростью. Еще дальше — к такому взгляду на Таню прибавляется понимание ее таланта и отважной самоотверженности. Эта чудачка и впрямь украшает собою мир.

То же, хоть и в совершенно других обстоятельствах, уводит за рамки обычности характер героини «Начала». К тому, что уже было сказано, хочется добавить одну любопытную деталь: личность Паши из этого фильма предстает словно в двух ипостасях — я уже отмечал, что Паша и Жанна обретают некое художественное единство. И потому героическая сущность поведения Жанны как бы просвечивает сквозь странный характер и чудачества Паши. И они совмещаются в образе, тоже украшающем мир.

Не удивительно, что «чудаки» могут стать в искусстве типичными представителями положительного начала, скрытого в народных недрах. Но иногда это люди, выламывающиеся из своего класса, когда под воздействием особых обстоятельств в них вселяется острое ощущение противоречия между велениями совести и эгоистической бессердечностью.

Наряду с такими людьми — странными, но светлыми — возникают в литературе, у Горького особенно, а теперь и в ряде фильмов экспрессивного стиля, также образы «чудаков», чьи странности рождены уродливыми сторонами жизни. Уже одно это противостояние доброго и злого начал способно подмешать в экспрессивное течение немалую долю романтической краски. Но еще и многое другое заставляет вспомнить о романтизме.

Указав на обширность и многозначность понимания, вкладываемого в это слово, Блок писал: «Вместе с тем понятие романтизма никогда не сходит с нашего языка; оно продолжает беспокоить нас. Мы относимся к романтизму со смешанным чувством иронии и уважения, потому что он вызывает в нас представление о чем-то высоком, о каком-то отношении к жизни, которое превосходит наши ежедневные отношения, которое поэтому празднично».

Станьте на эту позицию и оглянитесь на фильмы «В огне брода нет», «Начало», «Гори, гори моя звезда!», «Белое солнце пустыни» — вы в них найдете и то высокое, что превосхо-

дит наши ежедневные отношения, и праздничность. Хотя наряду с этим, в отличие от чисто романтического стиля, в них не только сохранится изображение «ежедневных отношений», но оно обретет также особую остроту в сопоставлении с чисто романтическими мотивами фильма.

Впрочем, и для романтизма такое соединение вовсе не редкость. Мы найдем его у Гофмана и в фантастике Гоголя. Если что в перечисленных фильмах (не говоря, разумеется, о мере таланта) обстоит по-иному, так это то, что романтическое и бытовое не противопоставлены в них друг другу как реальность и фантастика, но выдаются за единство жизни. Преобладают «странности» и «взлеты», но не «чудеса».

Талант — это всегда исключительность. Уже по одному этому в смешении красок, необходимых для создания образа талантливого художника, немало места занимают яркие романтические цвета. Они имеются в запасе у экспрессивного кино. Художественный талант стал предметом тонкого и любовного изображения в обеих картинах Панфилова. Рядом находится обращение к той же теме у А. Митты в его фильме «Гори, гори моя звезда!». Не столько я имею в виду центральную ситуацию — противопоставление революционного искусства пошлой развлекательщине — это забавно выражено прекрасным исполнением ролей революционного художника (О. Табаков) и отпетого приспособленца (Е. Леонов).

Но подлинной проникновенности достиг О. Ефремов, сыграв в том же фильме роль художника, таящего в себе всю святость и чистоту подлинного таланта, неотрывно сплетенного с любовью к своему народу, служением ему. Ни слова не произносит Ефремов — его герой для общения с людьми на почве бытовых интересов оставил себе только скромную и добрую улыбку. Сам он внутренне целиком сосредоточен на созерцании и ощущении только того, что составляет мир искусства. Он живет подлинно и полно в те лишь моменты, когда видит и осмысливает предмет предстоящего творчества. Или когда смотрит на то, что результатом его творчества стало. И этот взгляд незабываем — в нем столько трудно описуемой мужественной и нежной умиленности и так много скрытого для других значения, что только и остается подумывать с радостью: «Я видел взгляд подлинного Художника».

Экспрессивное кино не покидает реалистического русла, но притом несет в себе не только романтическую поэтику, но иной раз еще и черты сказочности. Жанровый диапазон экспрессивных фильмов очень широк, и лучшие их авторы проявляют много умения, вкуса и такта, добиваясь целостности сцепления смешного с драматичным, бытовой типич-

ности — с остроумными привлечениями довольно условных форм. Так, например, «личный состав» гарема полностью и бесповоротно следует гуськом за освободителем — красноармейцем, воюющим против басмачей и сумевшим одержать верх над их главарем («Белое солнце пустыни»). Патетические речи юного поборника искусства революции перемежаются с гротескной ездой на месте велосипедиста, который приводит таким способом в движение кинематографическую ленту с трогательной историей о ребенке, утонувшем у морского пляжа в то время, когда развратная мать флиртовала с элегантным усачом. А сотней метров дальше возникает холодящая кровь сцена бессмысленного, равнодушного убийства белым контрразведчиком художника — чудесного, ни в чем не повинного человека («Гори, гори моя звезда!»).

Добавлю еще, что «Белое солнце пустыни» далеко отходит от штампа авантюрного фильма и приближается к жанру народной сказки. А судьба Паши из «Начала» рождает воспоминание о классической Золушке.

Яркость красок, волнующая смена сталкивающихся контрастов, напряженность повествования, а в ряде случаев сближение со сказочной поэтикой укрепляют в наиболее удачных экспрессивных фильмах черты народности.

Сказочность и народность

Кстати говоря, та же великая сила подлинной народности, которая в «Начале» объединяет русскую Пашу и французскую Жанну, — она же узаконила перенесение на грузинскую почву романа французского писателя Клода Тилье.

Лишение сюжета и образов национальной почвы и пересадка их на новое место действия — занятие крайне предосудительное: оно нарушает органическое сочетание художественных элементов произведения. Но у режиссера Г. Данелия — автора переделки — все обошлось благополучно. И вот почему: общность оригинала и его экранизации обрела смысл не в позаимствовании основных фабульных положений, но в сходстве особого выражения народности. У Тилье, хоть она и предстает в национальном обличье, но содержит в себе некоторые важные и общие для разных национальностей народные черты: свободомыслие и жизнелюбие прежде всего.

В своей классической форме душа этой общности выражена с наибольшим великолепием в искусстве Возрождения с его народным полнокровием, отказом от аскетического самоотречения, реабилитацией плоти, утверждением права человека на радости жизни и земное счастье.

Такова идейно-эстетическая фактура фильма Данелия. Такова же она и в романе Тиле. Оба — фильм и роман — овеваны донесшимся из туманной дали веков дыханием Ренессанса. И потому картина не стала только жанровым эскизом грузинского быта, отнесенного к концу прошлого столетия. В ней за безукоризненным изображением национального своеобразия различаешь классические черты живости народного ума, его веселой направленности к радостному приятию жизни. На протяжении многих веков от Боккаччо, Сервантеса, Рабле, «Забавного чтения о Тиле Уленшпигеле» до романа Тиле и «Кола Брюньона» Роллана черты эти выражали пафос народной темы в ее разных национальных вариантах.

«Не горюй!» — один из таких вариантов. Это, на мой взгляд, и должно служить точкой критического отсчета. Иначе едва ли фильм может быть верно понят и справедливо оценен: судить его необходимо по законам художественной традиции, которой он следует.

В соприкосновении с искусством народное оптимистическое умонстроение рождало великие произведения. Картина Данелия начинается так, словно и он задумал присоединить свой голос к хору, возносящему хвалу земному миру. То и дело идут с экрана токи жизненной энергии.

В начале фильма главенствует комизм обыденной жизни. И это понятно. Ничто не свидетельствует о любви к близким людям столь убедительно, как проникнутое юмором снисходительное изображение их слабостей. Оно вызывает сочувствие и симпатию неизмеримо надежнее, чем открытое авторское восхищение. Иной раз автор захлебывается от восторга, описывая симпатичных ему персонажей, а зритель нисколько не разделяет его чувств.

У Данелия не так. Он ничуть не стесняется изобразить своего отрока Варлама некрасивым и довольно назойливым подростком, не по возрасту равноправным участником «взрослых разговоров». А мы дружелюбно ему улыбаемся и нетерпеливо ждем новой встречи с ним. Он безобидно комичен и, несмотря на резко очерченную индивидуальность, метко обобщен. Мы узнаем в нем знакомом в жизни.

О Бенжамене Глonti и говорить нечего: его поведение изобилует, пусть не очень страшными, но зато довольно многочисленными моральными нарушениями. Оставляет также желать лучшего характер медицинских познаний и врачебной практики доктора Левана. Далек от совершенства и другие «положительные» персонажи. Но почему-то это не мешает им обрести наши симпатии.

Непостижимого здесь нет: смешное не отталкивает, если обнаруживает себя с простодушной наивностью. А недостатки не вызывают потребности в острой критике, когда с лихвой перекрываются достоинствами. Но именно так и обстоит дело в данном случае.

Возможно, наша моральная позиция заставила бы потребовать от Бенжамена проявления менее пылких чувств к чужим женам (в фильме чужая жена одна, но читается как многие), уменьшить количество возлияний, щепетильней относиться к своей сестре. Так ведь зато сколько у этого человека остроты ума, энергии, темперамента, жизнелюбия и веселости.

Как он бескорыстен и чист, сколько в нем высокого человеческого достоинства и мужества. Право же, это более чем щедрая компенсация моральных несовершенств пленительного Бенжамена.

У Левана недоостатков еще больше, и они серьезнее. Но ведь, получив от пациента незаслуженный гонорар — овцу, он ею тут же одаряет бедную девочку, у которой больна мать. А раз у него столь отзывчивое сердце, то где уж тут зрителю стряхнуть с себя чары этого морально уязвимого добряка.

Веселую усмешку вызывает и сестра Бенжамена Софики своим стремлением возвысить брата до уровня человека, умеющего вести себя в приличном обществе, знающего толк в хороших манерах, способного культурно провести досуг с девушкой за игрой в «флирт цветов». Но крепкой рукой этой доброй сестры, заботливой матери, верной супруги укрощается разрушительная центробежная сила, грозная для семейного согласия. И вновь сквозь плотную завесу комизма светится огонек чудесной человечности.

Итак, мы находимся в добром и веселом мире комедии. Не случайно попали мы сюда: авторы залюбовались своим народом, увидели на его лице улыбку и улыбнулись ему в ответ. Тем самым жанр комедии возник естественно и самопроизвольно — его потребовало содержание изображаемой жизни. Оно же заставило резко изменить интонацию повествования, когда в действие вступил представитель привилегированной общественной верхушки. Его появление сделало социальный конфликт неизбежным. Поэтому неизбежной стала и перемена жанрового освещения событий. Жаль зрителю расставаться с комедией. Но задержать ее насильно авторы, конечно, не могли. Разве что им пришлось бы отказаться от включения в действие князя Вамеха Вахмеры. Но тогда эпоха предстала бы с экрана идиллией. Князь должен

был появиться, и он появился — жестокий и глупый, пустой и неумолимо упрямый.

О дворянине этого толка Ромен Роллан сказал (а лучше не скажешь!), что такой человек делает все, что скука, одиночество, гаерство и тупость могут подсказать несуразным мозгам богатого идиота, который сам не знает, что придумать, сидя у себя в замке. Стоило подобному персонажу вступить в действие, и беззаботный смех угас. Вместо него воцарилась гнетущая тяжесть.

Отступись авторы, и фильм мог бы обернуться традиционной мелодрамой о злодее-князе и его жертвах. Авторы удержались на краешке. Печальные происшествия не превратились в повод для сентиментального сочувствия. Они пронесли быстро, подготовив почву для великолепного финала. В нем сильно, даже торжественно звучит один из наиболее излюбленных мотивов ренессансного искусства: последний взмах сломленных, но все еще могучих крыльев, попытка утвердить радость жизни у порога смерти.

Утрата любимой дочери сразила Левана. Ему осталось жить считанные дни. Зная, что умирает, он устраивает по себе поминки. Это как бы прижизненная репетиция того, что должно произойти после его смерти. Леван не хочет, чтобы его оплакивали. Наоборот, ему хотелось бы видеть вокруг себя счастливые, радостные лица.

По невольной ассоциации вспоминается пушкинский «Пир во время чумы». В этой «маленькой трагедии» Вальсингам — председатель пира — призывает налить бокалы и весело утопить в них умы. Но уму не так легко утопить в вине тягостные мысли. Чем они смелее, тем больше испытаний встает на их пути. И Вильсингам «погружается в глубокую задумчивость».

Нет, я не хочу утверждать, что есть нечто явно общее между фильмом Данелия и финалом «маленькой трагедии» Пушкина, но ассоциативная связь имеется. Налицо сходные мотивы. Отзвуками классических образцов полно искусство. Они обогащают новое отголосками щедрых даров прошлого. Так и здесь: поднимаются из недр памяти образы произведений, в которых опоэтизирована тема неукротимой привязанности к жизни. Это расширяет осмысление и восприятие сцены поминок, и без того полной глубокого значения.

Надо заметить, что любой вообще фильм может быть предназначен не только для утверждений автора, но еще также для догадок и размышлений зрителя.

В этой связи самое время заговорить об исполнителях.

Они-то
телями, ме
вторых. Р
Отбор и с
та. На чем
ся Серго
любимый
Драма

половина
рая — к п
рактик Ле
весь во
уже в сам
могучей з
бом. Об
вании акт

Но во
Они, как
жизненн
вами, сид
лежит на
ляет, быт
гого. Но
себе, сво
Что это
дишь на
ные дви
живого
мом, — в
творимо

Гости
зяина. Р
и сердце
его душ
вает на
нас со
Но ког
вится п
нувши
ложбин
старик
себя р
и показ
кукиш,
ный. Т

Они-то и являются посредниками между авторами и зрителями, между замыслами первых и формирующейся мыслью вторых. На этом пути возможности актеров необъятны. Отбор и осуществление этих возможностей — вопрос таланта. На чем, например, играя Левана, творчески обосновывался Серго Закариадзе — мастер столь крупный, известный и любимый, чья утрата отзывается в сердце острой болью?

Драматургия фильма разделила роль надвое. Первая ее половина отнесена к счастливой поре жизни Левана. Вторая — к печальной, трагической. Не значит ли это, что характер Левана легче воплотить в первой половине? Ведь он весь во власти культа земной радости. И действительно, уже в самом начале Леван предстает до краев наполненным могучей земной силой, весельчаком и счастливым жизнелюбом. Об этом цельном характере и его ликующем существовании актер повествует радостно и громкогласно.

Но вот возникают обстоятельства второй половины роли. Они, как мы уже знаем, очень грустны. Происходят прижизненные поминки. За столом, уставленным винами и яствами, сидит Леван. Его лицо бледно, тень близкой смерти лежит на нем. То, что он придумал и что сейчас осуществляет, быть может, и необычно, странно, даже дико для другого. Но не для него. Для него это естественно. Он верен себе, своему характеру, своим привычкам и пристрастиям. Что это именно так, свидетельствует Серго Закариадзе. Глядишь на спокойные, лишенные силы, слабые и все же уверенные движения актера, смотришь в его умные глаза, полные живого интереса к тому, что делается вокруг и в нем самом, — видишь это и проникаешься высоким уважением к творимому актером образу и к его творцу.

Гости едят, пьют, поют, выполняют прихоти своего хозяина. А в нем идет неслышимая внутренняя работа мысли и сердца. Левану нужна окружающая обстановка, созвучная его душевному состоянию. Оно сложно. Закариадзе открывает нам, что собой представляет эта сложность, знакомит нас со всеми ее оттенками. Леван чурается печальных лиц. Но когда слишком бурным, оскорбительно шумным становится пиршество, он гневно прерывает его. Потом, откликнувшись на звук грустной родной песни, утирает влажную ложбинку у глаз. Он же делает царственный дар бедному старику-скрипачу — дарит ему один из двух заказанных для себя роскошных гробов — красный. Себе оставляет черный и показывает благодетельствованному им горемыке смачный кукиш, когда тот просит обменять ему красный гроб на черный. Так в сочетании столь разных тонов врывается и тот,

который вновь напоминает о своеобразии во всем еще полного жизни характера. Становится совершенно очевидным, что актер именно в этом объятom смертной слабостью персонаже с наибольшей яркостью открывает его силу.

Свойственна Левану еще одна бросающаяся в глаза особенность — темпераментная эксцентричность южанина. Но не только Левану она присуща. Ею (за небольшим исключением) объединены в гармоничный ансамбль все актеры фильма. Наиболее отчетливо и наглядно эта черта обнаруживается в превосходном исполнении актрисой С. Чиаурели роли Софики. Роль сыграна ярко, эффектно и вместе с тем безукоризненно правдиво и жизненно. Собственно даже не сыграна, а прожита. Софики каждое мгновение своей жизни на экране сменяется потребностью в немедленном отклике на протекающие события. Ее безграничная активность то беспокойна и тревожна, то гневна, а иной раз и патетична. Очень совершенны мгновенные переходы актрисы из одного состояния в другое. Это серия вспышек, ослепительных даже на общем ярком фоне роли. Слова текста произносятся актрисой так, будто их несет горный поток. Иные из жестов актрисы стремительны, словно выпады фехтовальщика. Ее поведение деятельно, энергично, по временам совершенно неожиданно и неизменно вызывает улыбку своей непосредственностью.

В фильме характеры главных персонажей и житейский уклад изображены с подчеркнутой симпатией к их народному национальному колориту. Наиболее убедительно и красочно это достигнуто в образе Бенжамена Глonti. Прежде всего потому, что владеющий им демократизм чувств не только ощущим, но и действительно проявляется — с полной убедительностью и романтично — в дерзком, отважном антифеодалном вызове, брошенном Бенжаменом князю Вахмери. И несколько менее явственно — в другом поступке: Бенжамен не только сам не стал жить в богатом доме, завещанном ему Леваном, но забрал оттуда с собой внука покойного. Это уже прямое следствие антибуржуазности Бенжамена.

Оба поступка сильно возвышают его в наших глазах и делают самым привлекательным персонажем фильма. Теперь мы воспринимаем Бенжамена не только как веселого шутника, завсегдатая кабачков, отдавшего себя целиком веселью, вину, музыке, танцу. Приходит в голову, что, начин народную борьбу за свои права, и Бенжамен обязательно будет в его рядах, и, скорее всего, — в передних к тому же. Таким изображает его Буба Кикабидзе. Исполнитель роли не киноактер, но он наделен глубокой артистичностью, изяществом дви-

жений, выразительным даром певца, свободой и естественностью манер. Его взгляд, выражение лица, интонации неизменно выразительны. Они светятся умом и юмором. Прекрасная находка для кино этот богато одаренный артист!

Нельзя не сказать добрых слов об Анастасии Вертинской. В ее трактовке дочь Левана уже взлетела в высшие слои социальной атмосферы. И все же традиции народного быта столь крепки, что иной раз еще притягивают ее к себе. В сущности, отказ от них и становится причиной ее трагедии.

Очень интересна и значительна фигура отца Гермогена — вечно пьяного, мрачного организатора странных форм веселья. Это закоренелый безбожник, тщательно охраняющий свои права церковника. Играет его Котэ Даушвили превосходно. Он и внешне очень выразителен.

В фильме человек основательно потеснил пейзаж и широкие планы среды. Это несколько сузило богатейшие возможности В. Юсова — одного из лучших наших операторов. Создается впечатление, что немного больше воздуха не помешало бы картине. Зато уж люди — портреты и мизансцены — сняты совершенно. Когда же камера получает возможность выйти на природу и на пару мгновений оторваться от фабульного действия, возникают полные живописной прелести пейзажи: осенняя улица с опавшей листвой, тронутый осенью сад с развешанным бельем или кадр, в котором два мальчика тащат громадный кувшин: поеживаешься от холода — так снятое выразительно пронизано временем года.

Среди стольких достоинств недостатки замечаются с неохотой. На один все же придется указать. Великоват в фильме перекося в сторону праздничности. Ее требовали жанр, тема и стиль. Ее преобладание закономерно. Все же перед нами слой людей, непосредственно или узами семьи и происхождением связанный с общенародным трудом.

Спешу оговориться: это замечание отнюдь не предназначено стать каплей дегтя. Фильм хорош — он поставлен, снят и сыгран мастерски, в том своеобразном стиле, который мною условно назван экспрессивным. И главное — с любовью к народу и его национальным особенностям.

IX

Жанровые формы

После всего сказанного уже не боязно предложить читателям обобщающую формулировку понятия художественности. И хотя теория над этим немало потрудились, все же в поисках образца стоит остановиться на одной из записей в тетради Достоевского. Запись эта гласит: «Художественностью пренебрегают только лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, проводя лишь мысль, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие, а иногда и недоверчивость к мыслям, неправильно выраженным, и людям из бумажки» *.

Но даже при условии одинакового понимания сущности художественности, ее реализация принимает, как мы видели, не только огромное разнообразие индивидуальных форм, но еще образует разные типы. С некоторыми из них мы познакомились — я имею в виду предшествующие изложения сущности ряда художественных течений.

Не менее важную роль в формировании разных типов художественного отражения мира играет категория жанра.

Немыслимо искусство без берегов — оно было бы бесформенным. Ограниченность придает ему форму. Очертив бескрайнее поле жизни, художник замыкает пространство, время и все многообразие явлений материальной и духовной жизни в рамки художественной модели мира.

В подлинном, реальном мире все равноправно — пылинки и звезда. Художник резко нарушает это равноправие. Отбором и оценкой материала он придает особое значение каждому из элементов — он очеловечивает мир, освобождает его

* «Записные тетради Достоевского». — Цит. по кн.: Б. Мейлах, Талант писателя, стр. 255.

восприятие из-под власти эмпирики. Сам по себе жизненный материал, по точному выражению Б. Томашевского, не представляет художественной конструкции. Для его оформления необходимо применить некое художественное конструирование. Осуществляя эту цель, художник располагает многими и разными возможностями. Какие же из них и в силу каких причин он избирает?

Это зависит от того, на чем преимущественно сосредоточена поэтическая мысль художника. Как бы ни был широк круг его интересов, размышлений и эмоциональных пристрастий, их обилие не безгранично. К тому же они не равноправны по степени влияния, оказываемого на художника. Некоторые из его устремлений находят себе место в центре творческого внимания, становятся средоточием конструирующей творческой энергии. Ей обязаны своим возникновением такие категории искусства, как художественное течение и жанр.

Применительно к течению это значит, что перед художником одним из наиболее важных становится вопрос о соотношении искусства и жизни, о претворении правды жизни в художественную правду. И тогда возникают те варианты решений, которые мы могли проследить в нескольких предыдущих главах. Но это значит, что принципом разделения становится в данном случае отношение режиссера к условности. О какой же условности идет речь?

Коротко художественную условность можно определить как диалектическую взаимосвязь двух начал: приближения к раскрытию сущности явления и одновременно — степени отхода от внешнего сходства с ним. Так понятая условность лежит в самой природе искусства. Изображение никогда не совпадает полностью со своим предметом.

Все же, несмотря на всеобщность этой особенности, так или иначе присущей любому художественному произведению, принято проводить различие между разными типами художественной формы по признаку наличия или отсутствия в них условности. Но это означает лишь, что на «измерительной шкале» наибольшая приближенность изображения к действительности, к «формам жизни» принимается за отсутствие условности. Разумеется, полного зеркального соответствия нет и здесь. Предполагается лишь, что понятию условности придается несколько иной, особый смысл — только сознательного, умышленного отхода художника от жизнеподобия в сторону подчеркнутой внутренней правды (или субъективистского произвола в искусстве, отрицающем существование объективной истины).

Неизменно стремление любого художественного течения постигнуть и воплотить жизненную правду. Однако, чтобы выразить ее, одно художественное течение прибегает к условным формам, которые другое течение, влекомое тою же целью, начисто отвергает.

Так или иначе, но мера обращения к условным формам и свойственный им тип изобразительности занимают важное место среди особенностей, разделяющих эстетические течения.

Если одно из них отнюдь не чурается открытой условности, то другое из всех творческих сил стремится создать иллюзию полного отсутствия различия между тем, что собой представляет искусство, и тем, чем является жизнь.

Толчок в сторону отклонения от буквального жизнеподобия или наоборот — в сторону сохранения скрупулезного подобия натуре приводит в движение всю сложную систему связей, образующих творческий процесс. И следовательно, не сам по себе момент отношения искусства к действительности, но вся сумма рожденных им следствий позволяет создать представление о сущности того или иного художественного течения.

Понятие жанра

В этой области свою долю ясности способно внести сравнение категорий художественного течения и жанра. Оба они стоят на перекрестке действительности и искусства. В обоих конкретизируется специфика претворения жизненной правды в художественную. Вместе с тем в пределах одного и того же художественного течения могут уместиться произведения различных жанровых форм, будь то поэтические роды: эпос, лирика, драма, — либо их виды: роман, повесть, рассказ, элегия, комедия, драма, трагедия, — или более мелкие жанровые подразделения: сатирический рассказ, психологическая повесть, музыкальный водевиль, лирическая комедия, философская новелла и т. д.

В сущности, можно рассчитывать что в своем основном значении каждый из этих терминов в общем понятен. Будем из этого исходить — более глубокое знакомство с жанровой проблемой потребовало бы серьезнейших усилий. Миновать их можно, лишь обратившись к готовым выводам литературоведения — над проблемой жанров здесь длительно и серьезно трудились.

Тем не менее без некоторых объяснений не обойтись, а в чем-то возникает даже необходимость решиться на собствен-

ные до
гаемых

К т

лениям

образуе

приним

венном

таюсь

может,

оперир

вим т

литера

зобнов

для эт

нов.

Вп

разно

роны

ного

ческо

тора.

Су

или м

ет из

В эт

броси

П

кину

време

сюже

смен

Е

сюж

опре

он х

Даж

опре

геди

реал

не

ля

шал

—

195

ные догадки. Для этого уклончивость иных ответов, предлагаемых литературной наукой, дает известные основания.

К тому же в киноискусстве приходится иметь дело с явлениями сходными, но не всегда тождественными тому, что образует опыт литературы. Это побудило меня не раз предпринимать попытки добиться большей ясности в соответственном вопросе*. Повторяться не буду. Вместо этого попытаюсь дополнить прежние соображения еще одним. Быть может, этого будет достаточно для того, чтобы в дальнейшем оперировать понятием жанра. Понятия же рода и вида оставим такими, какими они предстают в своей классической литературоведческой формулировке. Она общеизвестна. Возобновить ее в памяти не представляет труда — достаточно для этого заглянуть в любой словарь литературных терминов.

Впрочем, в одном отношении мне ко всем родам, видам и разновидностям жанровых форм хотелось бы подойти со стороны обычно не упоминаемого, а с моей точки зрения, главного признака: *преобладающего в фильме основного эстетического интереса, сопутствующего идейным намерениям автора.*

Сущность такого *сосредоточенного* интереса всегда более или менее заметно, вплоть до полной очевидности, всплывает из затаенных глубин произведения на его поверхность. В этом смысле именно жанровая форма способна подчас бросить наиболее яркий свет на замысел автора.

Позволю себе привести пример. В известном письме Пушкину Гоголь сообщал, что у него «рука дрожит написать тем временем комедию...» — и просил: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта...»

Еще нет у Гоголя представления ни о материале, ни о сюжете, ни о персонажах будущей пьесы, а уже заранее определена сфера основного эстетического интереса автора: он хочет написать нечто такое, что будет «смешнее черта». Даже вчерне не намечено содержание, а его жанровая форма определена. И твердо. Это — комедия. Не мелодрама, не трагедия, не повесть, не поэма. Неужто же Гоголь, величайший реалист Гоголь, шел к содержанию от формы? Быть такого не могло! И не было. Тому свидетельством — письмо Гоголя М. Погодину. Вот выдержка из этого письма: «...я помещался на комедии... Уже и сюжет было на днях начал

* См. мою статью «Вопросы жанра» в журн. «Искусство кино», 1954, № 11.

составляться (подумайте только — сначала был выбран жанр и лишь потом начал возникать сюжет! — А. М.), уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: Владимир 3-ей степени, и сколько злости! смеху! соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит... Но что комедия без правды и злости!»

Так вот в чем дело, вот почему, стало быть, Гоголь заранее избрал жанр, «помешался» именно на комедии! Этот, а не какой-нибудь иной жанр считал он единственно подходящим для того, чтобы дать выход протестующему чувству, выразить свое отношение к николаевской действительности и при этом не только рассказать правду, но рассказать ее со злостью, казня виновных смехом, не отнимающим у них «ни жизни, ни имущества», но перед которым они «как связанные зайцы».

И для этого Гоголю не хватило возможностей других жанров — он хотел преподать живой урок осуждения общественного зла на сцене «при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе...». Лучшего примера содержательности жанровой формы, пожалуй, не найти. И это также иллюстрация того, что я имею в виду под основным эстетическим интересом, диктующим выбор жанра и поясняющим его сущность.

В свете приведенного примера нетрудно понять смысл, заключенный в утверждении М. Бахтина, что жанр — это *память искусства*. Приведенное в «Теории литературы», это определение комментируется в том смысле, что как бы неистощимо разнообразно ни было содержание отдельных произведений, но в самой конструкции хранится опыт предшествующего творчества*.

Относя фильм к тому или иному жанру и фиксируя это в кратком наименовании соответственной жанровой разновидности, мы тем самым стремимся определить точку пересечения неповторимо конкретного с той долей традиционного, которая заложена в самом понятии содержательности жанровой формы.

Разумеется, как и во всем ином, мера отклонения от традиционности и даже полный разрыв с опытом прошлого находятся во власти художника. Одно при этом необходимо учитывать: «...для того, чтобы по достоинству оценить нарушения, должна быть познана норма» (М. Алпатов).

* «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры», стр. 25.

После этих общих замечаний попробуем взглянуть на жанр со стороны одной из его разновидностей, нашедшей себе важное место (количественно — во всяком случае) в практике последних лет нашего киноискусства.

Особенности жанровых разновидностей

Об этих особенностях речь пойдет на примере приключенческих фильмов.

О фильме, кроме того, что он будет приключенческий, то есть кроме определения его жанра, мы предварительно можем ничего и не знать, и все же заранее предвидим, что наше внимание будет приковано к напряженной острой интриге, к цепи волнующих неожиданных эпизодов. Мы предвидим, что герой фильма будет обладать высокими волевыми качествами, энергией, целеустремленностью. Обстоятельства будут от него требовать решимости и активной действенности, проявления сильной воли и несокрушимой стойкости. Лишний раз мы убедимся, что любая жанровая форма содержит в себе элемент содержательности. И потому, если зритель купил билет на приключенческий фильм и окажется, что в увиденном фильме перечисленных качеств не будет вовсе или если они и будут, то заметно ослаблены, зритель справедливо сочтет себя обманутым. Ведь он уже столько знал о том, что его ждет! Из одного только обозначения жанра фильма.

Итак, стойкость признаков, сохраняющихся у многих жанров на протяжении целых веков, присуща и жанровым формам такого молодого искусства, как кино. Но и в нем речь может идти о постоянстве лишь основных, но никак не всех вообще неповторимо индивидуальных особенностей однородно жанровых произведений.

И тут возникает вопрос о соблюдении так называемой «чистоты» жанра. Буквальный смысл это понятие имело во времена господства нормативной эстетики, содержавшей обращения к автору предписания о том, как ему следует применять канонизированные эстетические правила.

Теперь дело обстоит иначе. Никто не посягает на свободу автора. Но значит ли это, что вопрос о чистоте жанра снят? Нет, он продолжает существовать, хотя смешение жанров уже никого больше не смущает. Однако такая свобода требует соблюдения некоторых важных условий.

Дело в том, что, как уже упоминалось, искусство (и кино, в частности) не может (и не стремится) затушевывать просвет между жизненной реальностью и ее художественным

отражением. Но мера приближения к натуре и отдаления от нее различна. И в этом различии коренятся типичные особенности отдельных художественных течений и жанров. Если реальность принять за общий центр ряда концентрических окружностей, то каждую из них можно условно обозначить наименованием соответственных жанров (сейчас лишь о них идет речь). И тогда можно будет себе яснее представить, что означает следующее, выдвигаемое мной положение: смешение жанров допустимо (таково требование всегда «разножанровой» действительности), но в отдельном произведении каждый из элементов того или иного жанра должен находиться в пределах одинакового (более или менее, разумеется!) отдаления от центра, на одной и той же концентрической поверхности.

Пусть слово «должен» звучит слишком категорично. Но если даже сказанное не может претендовать на обязательность неизменного правила, тенденцией оно является во всяком случае.

Один из положительных примеров представляет фильм режиссера В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (по сценарию В. Ежова, В. Мотыля). Это очень хороший фильм. Но если бы меня спросили, в чем заключается наиболее весомое из его художественных достоинств, я бы сказал — в гармоничности. Точнее — в нем умело, с хорошим вкусом смешан ряд жанровых форм.

Начнем с того, что в фильме законченному совершенству — верности, самоотверженности, безотказному мужеству — положительных героев противостоит столь же завершенная низость отрицательных персонажей. Тем самым романтическое противостояние налицо.

Вождь басмачей Абдулла беспросветно подл. Все же, несмотря на ничем не разбавленную черноту своей злодейской натуры, он не теряет живых очертаний — он жизненно возможен, но весьма отдален от бытовой «нормы». Вслед за сказочной наивностью красноармейца Сухова (в исполнении А. Кузнецова) тянется длинный след комедийных ситуаций. Их столько, что фильм можно было бы отнести к комедии. Некоторые из них я перечислил раньше. Сам Сухов начисто снимает краску присущей ему героичности подчеркнутым бытовизмом своего поведения. Но так же как и ситуация с обитательницами гарема, «бытовизм» Сухова тоже весьма далек от реальности и полностью согласуется с «фольклорной» обрисовкой героя. Тут не быт жизни, а быт сказки. И с ним в добром соседстве состоят сцены, иллюстрирующие мечты героя о встрече с любимой.

Столь же
застывшая
го чиновни
силой. Вспо
цать три го
В фильмах
вые формы
более или
венную це
бого мира
правды.

Но если
жанров, то
комедийны
таких наив
нее мы тв
ский, то п
щего эстет
ла» создат
ряд прикл
ственную
сквозь рев
кими цел
ноты глуб
нении гер
естественн

Стоило
гармонии

Общий
конкретиз
требует п
ми словам
ного типа
действите

чем в пре
ковая «до
чае искл
ную моде
произведе
лей, по-ра
лен от ре
избранно

Попро
и «Золот
различны

Столь же отдалена от реальной почвы вначале словно застывшая жизнь Верещагина (П. Луспекаев) — таможенно-го чиновника, награжденного необыкновенной физической силой. Вспоминается Илья Муромец, что сиднем сидел тридцать три года, а потом стал вершить богатырские подвиги.

В фильме, таким образом, сплетаются различные жанровые формы. Но мера их отдаленности от реальной жизни более или менее одинакова. Это придает фильму художественную целостность, делает его своеобразной моделью особого мира, сообщает ему убедительность художественной правды.

Но если фильм совмещает в себе ряд столь различных жанров, то почему мы именуем его приключенческим, а не комедийным, сказочным, лирическим? Ведь для любого из таких наименований в нем есть свой резон. Если тем не менее мы твердо определяем жанр фильма как приключенческий, то потому, что для нас очевиден предмет *преобладающего эстетического намерения* авторов. У них «рука дрожала» создать фильм напряженной интриги, слагающей с целое ряд приключений. Это давало возможность выразить нравственную сущность рядового русского солдата, прошедшего сквозь революцию и нераздельно связавшего себя с ее великими целями. Остальное: комедийность, лиризм, горестные ноты глубокого драматизма — все это находилось в подчинении героико-приключенческой основе и только тесной и естественной связью с ней оправдывалось.

Стоило бы одному из этих условий выпасть, и место гармонии заняла бы эклектика.

Общий вывод таков: в явлении жанра наиболее наглядно конкретизируется то общее положение, что искусство не требует принятия своих творений за действительность, иными словами, *жанр произведения выражает особый для данного типа формы характер сходства и отличия между самой действительностью и ее художественным отражением*. Причем в пределах каждого жанра необходима примерно одинаковая «дозировка» степени натуральности. В противном случае исключается возможность создать органически целостную модель мира, которой является любое художественное произведение. Мир, воссоздаваемый каждой из таких моделей, по-разному условен. И следовательно, по-разному отдален от реальности или приближен к ней, в зависимости от избранного автором жанра.

Попробую пояснить это примером. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова, хоть и несколько различны по своей социальной значительности (второй ро-

ман социально острее), в общем принадлежат к одному и тому же жанру авантюрной сатиры. Это — в литературе.

В кино же экранизация каждого из обоих романов относится к одному из двух разных жанров. Режиссер «Золотого теленка» — Михаил Швейцер — захотел остаться верен той мере условности, которая свойственна подлиннику. Она хоть и очень остра, но прочно опирается на обывательский быт времен нэпа. На этом фоне фигура «великого комбинатора» выглядит весьма импозантной. Остап Бендер — крупный авантюрист, но не пошляк, не мещанин, не обыватель. Более того, он презирает обывательскую мелкоту «микроскопических гадов». Его человеческая крупность, остроумие, деятельная энергия, изобретательность и смелость резкой гранью отделяют Бендера от людишек, подобных Скумбриевичу, бухгалтеру Берлаге, людоедке Эллочке и другим того же рода персонажам.

Так возникают две сплетенные друг с другом темы: изображение омерзительной нэповской накипи и осуждение бесплодной растраты недюжинным человеком сил, направленных на достижение антиобщественной цели.

В фильме «Золотой теленок» роль Бендера превосходно, с очень близким авторскому замыслу воплощением играет артист С. Юрский. Удача в главном укрепила стремление режиссера остаться на почве присущего роману бытового жизнеподобия. У Ильфа и Петрова оно было лишено буквальности, его проникал острый словесный юмор преувеличений и заостренных характеристик, но изображение и действие не выходили за пределы реальных бытовых возможностей.

Формально, жанр романа был в фильме сохранен. Но, сохраняя в неприкосновенности жанровую особенность романа, Михаил Швейцер допустил ошибку. Он не учел значения слова, которым в литературе достигается образная чувственность изображения. И хотя ситуации романа режиссер переносил умно, тонко, тактично, они в ряде случаев теряли свое комедийное очарование. Там, где читатель, даже наедине с собой, громко смеялся, зритель в ряде случаев безмолвствовал. Давала о себе знать недооценка самостоятельной силы литературного языка, юмора, заключенного в самой плоти слова.

Увлеченный перспективой экранизации великолепного, безмерно смешного романа, режиссер просто не смог отрешиться от целостности своего восприятия. Это помешало ему проанализировать меру самостоятельного значения, которое имел полный чудесного юмора язык авторов.

Следствием явилась не только значительная утрата смешного, но и заметное обытовление романа. Между тем исчезнувший юмор авторской речи требовал своего кинематографического восполнения. Трудно было рассчитывать найти его в сфере бытового правдоподобия.

Это учел, приступая к экранизации «Двенадцати стульев», режиссер Л. Гайдай. Перед ним к тому же возникла еще одна трудность — ему не удалось найти исполнителя, способного добиться масштабности героя романа. Бендер в исполнении Арчила Гомиашвили несравненно мельче образа, способного оправдать звание «великого комбинатора». Он гораздо менее заметно возвышается над окружающей его нэповской средой, а в иные моменты смешивается с ней.

Помнится даже, на первых порах при просмотре на студии материала в воздухе запахло неудачей. Спасло дело острое комедийное дарование Гайдая, нередко заставляющее повторить уже приведенное мной (см. стр. 180) высказывание Ленина об эксцентризме. Сатирическое отношение к общепринятому, стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного — таков один из привлекающих Гайдая источников смешного. Рядом находится другой. Он дает начало тому, что Н. Г. Чернышевский называл «безобидно-нелепым». Из обоих этих источников черпает Гайдай комедийное вдохновение, воплощая свой юмор в «комических» фильмах. Так было и на этот раз. Место бытовой сатирической комедии занял жанр «комической». Смешные аттракционы стали основными звеньями цепи приключений, выпавших на долю неутомимых охотников за двенадцатью стульями. Потом, после того как картина уже просмотрена и начинает уходить в прошлое, в памяти всплывает и вновь вызывает улыбку именно ряд комических сцен. Вспоминаешь косметические метаморфозы Кисы, завершающиеся обмороком впечатлительного дворника Тихона... Память воскрешает общежитие имени монаха Бертольда Шварца, где происходит при многоголосом соучастии всей массы жильцов глубоко интимный конфликт между Колей и Лизой на почве разного отношения к потреблению мяса. Лиза покидает Колю. Коля мощно захлопывает дверь. В результате падает стенка, общая для многих весьма звукопроницаемых клетушек. Обнаруживается интенсивно звучащий, но до того невидимый мир общежития.

Еще вспоминаются художественные усилия Остапа, пытающегося обвести кистью контур тени Воробьянинова. И неожиданная дружба отца Федора со свирепым бульдогом. И многое, многое другое — смешное и веселое. И, быть

может, самое смешное — погоня вдовы Грицацуевой за своим ветреным женихом.

Словно предстают перед нами веселые варианты комических лент Макса Линдера, Гарольда Ллойда, Монти Бенкса. Талант Гайдая вернул сегодняшнему дню забытый жанр, оснастив его средствами современного киноискусства и своеобразием глубоко личного «гайдаевского» дара. Этот веселый режиссер щедр на придумывание гротескных форм смешного. В «Двенадцати стульях» он стремится использовать свой дар для возмещения утраченного юмора авторского повествования.

Твердо верен серьезный Михаил Швейцер стремлению раскрыть, не слишком отрываясь от подлинности быта, сатирическую сущность явлений и характеров, изобличаемых авторами «Золотого тельца».

Общий для обоих фильмов осталась авантюристическая основа фабулы. Но в одном случае она передана условными средствами «комической». В другом — художественная изобразительность гораздо ближе формам реальной жизни. Это служит подтверждающим примером того, что жанровые отличия с большой наглядностью распознаются в мере жизненно-подобного отражения изображаемой действительности.

Должен сказать, что усилия специалистов закрепить терминологию, способную накрепко сопутствовать понятиям рода, вида, жанра и его более мелких разновидностей, пока остаются довольно безуспешными: термин «жанр» применяется на практике и там, где речь идет о роде или виде. Должно быть потому, что все это различные жанровые формы, их и именуют коротким словом *жанр*.

Такая практика весьма несовершенна, но тем не менее весьма распространена. Нам лишь остается за ней последовать, не теряя, однако, понимания существа дела. Фактически же в дальнейшем речь пойдет о двух смежных разновидностях жанра — фильмах приключенческих и детективных. За последние годы они стали частыми гостями советского экрана. В связи с этим возникает немало вопросов. Некоторые из них хотелось бы поставить на обсуждение.

Х

Приключенческие фильмы

Частично мы уже касались этого жанра в предыдущей главе. Теперь необходимо подойти к нему вплотную. Придется с этой целью ненадолго отступить в далекое прошлое.

В XXIV главе «Капитала» Маркс подробно рассказывает о возникшем массовом бродяжничестве — следствии насильственной экспроприации народных масс. В Англии оно возникло еще в начале XV века и продолжалось толчками в последующие три столетия. Вырванные из обычной жизненной колеи, вчерашние оседлые граждане превращались в бродяг. О них Томас Мор писал в «Утопии»: «Они бредут прочь, говорю я, покидают свои привычные родные места и нигде не находят приюта [...] И когда этими несчастными скитальцами истрачено все до последней копейки, то скажите, бога ради, что же им остается делать, как не красть? Но тогда их вешают по всей форме закона. Или просить милостыню? Но тогда их заключают в тюрьму как бродяг...»

Кроме Англии с наибольшей силой массовое бродяжничество охватило Испанию. Именно здесь оно стало жизненной основой возникновения нового литературного жанра, надолго овладевшего вниманием читателей и широко распространившегося по Европе, — жанра плутовского романа. Его героем был бродяга, не пожелавший смириться с горькой долей, на которую его обрекали социальные условия. Он, по выражению Л. Пинского — одного из лучших исследователей этого жанра, — «проходит через мир, где все против него и он один против всех». Это искатель житейской удачи и легкой жизни, сметливый, аморальный и беспечный. Вместе с тем его наблюдательность и знание жизни становились источником изобличения общественных пороков.

Несколько веков в странах Европы оттачивалось мастерство плутовского романа. Тем самым совершенствовался жанр приключений, обусловленных превратностями жизни героя.

В XVIII веке плутовской роман проник в русскую литературу и здесь представлен довольно многочисленными произведениями. Но они не сыграли сколько-нибудь значительной роли в развитии нашей прозы.

Такой уж была типичная ее особенность: фабульное хитроплетение, занятность, забавность, складность, придя из-за рубежа, попадали в руки второсортных беллетристов и в процессе «освоения» утрачивали свою легкость. Писатели же крупные, а тем более классики, начисто отвергали любые готовые традиционные приемы, опираясь только на органическое вызревание жанровой формы в процессе создания произведения.

Тем более не мог привлечь к себе внимание наших крупных писателей жанр, возникший на почве явлений, чуждых русской социальной действительности. В России он мог оказаться лишь инородно подражательным.

В тех же случаях, когда фабульные очертания того или иного памятника русской литературы рождают мысль о сходстве с плутовским романом, ошибка обнаруживается быстро.

Пусть Чичиков плут, но разве это дает право причислить гоголевскую поэму к жанру похождения плута?

Впрочем, примеры несходства можно привести, обратившись к гораздо более ранним временам. Припомним «Житие» протопопа Аввакума. Жизнь, социально-религиозная борьба, трагический конец автора являются цепью происшествий человека, отвергнутого и преследуемого официальной гражданской и церковной властью. Но не эта внешняя «приключенческая» сторона привлекает внимание, а сила мятежных чувств Аввакума — его протест против тунеядцев, угнетателей простого люда.

Все это полярно противоположно духовной сущности героев плутовского романа. Пусть они тоже с презрением и сарказмом изобличали социальные пороки, указывали на язвы действительности — во всем этом чувствовалась лишь горечь лично обездоленного, обойденного удачей человека. Сочувствие же Аввакума обращено в сторону всех «простолюдинов». Он бесстрашно и самоотверженно боролся не за себя, но за свои религиозные идеалы, которые сливались у него с борьбой за угнетенный народ. Его муки, страдания, трагическая судьба менее всего способны были стать материалом для приключенской увлекательности, как бы ни была полна сменой происшествий жизнь мятежного протопопа.

Это пример очень давний, но и крайне характерный. В русской литературе приключенческая фабула только тогда

становилась стержнем крупных, подлинно художественных произведений, когда бывала проникнута духом героики.

Я пытаюсь, разумеется, обнаружить тенденции, а не составить список вещественных доказательств.

Кино — искусство молодое. Давние традиции оказывают на него влияние чаще всего не благодаря непосредственному знакомству с произведениями, заложившими основу традиций. Обычно влияет более поздний опыт. Но при кратком освещении вопроса большую ясность вносит обращение к первоисточникам жанровых образований.

Традиции плутовского романа сегодня

В этой связи возвращаясь к наследию, оставленному после себя плутовским романом, можно уверенно утверждать, что его воздействие на западное кино носит весьма наглядный характер. Тем не менее и здесь правильнее представлять себе дело так: элементы традиции плутовского романа (вместе со многими другими) растворены в почвенной влаге, питающей западноевропейское искусство.

Иногда в том или ином фильме они ощутимо напоминают о себе.

Тем, кому довелось увидеть английский фильм «О, счастливчик!» (режиссер Л. Андерсон) могло броситься в глаза, что он как бы повторяет в современных условиях буржуазного Запада сюжет одного из основополагающих образцов европейского плутовского романа «Жизнь Лассарильо из Тормеса», хотя книга эта написана в XVI веке, героем же фильма является наш современник — коммивояжер крупнейшей кофейной фирмы. Разве что судьба современного героя горше, чем у его средневекового предшественника.

Жестокий и мрачный колорит известного романа Кеведо («История жизни пройдохи по имени Дон Паблос») как бы возрождается в таких западных картинах, как французский «Самурай» с Аленом Делоном в главной роли. Глубокая мизантропия находит себе в фильме известную художественную обоснованность, если посмотреть на него со стороны завершения сегодня героем фильма пути, проложенного в будущее пессимистической мыслью испанского писателя.

В другом французском фильме герой (его роль исполняет Жан Габен), едва вернувшись из тюрьмы, тотчас принимается за подготовку новой попытки ограбления. Человек этот одержим потребностью придумывать и осуществлять преступные планы присвоения чужой собственности. В этой области он исключительно талантлив. Но ему отчаянно не везет.

Так и на этот раз. В сообществе со своим компаньоном он необыкновенно ловко, продуманно и безукоризненно точно проделывает труднейшую операцию ограбления игорного дома. Виден артист своего дела. Операция прошла блестяще. Чемоданы, набитые крупными купюрами, вынесены. Труднейшее — позади. Но злой рок преследует героя, глупая деталь губит все дело. Кругом шныряют полицейские, чемоданы могут обратить на себя внимание. Сообщники находят выход: рядом с ними парковый пруд. Они опускают в него чемоданы. Пруд неглубок. Когда все успокоится, будет легко достать сокровища со дна. Теперь можно вздохнуть с облегчением. Но, видимо, один из чемоданов был поврежден: на поверхность пруда всплывает одинокая купюра — тревожный предвестник неотвратимой катастрофы. Еще одна купюра всплыла. Потом — другая, третья. И вот уже вся поверхность пруда оказывается покрытой купюрами, словно водяными лилиями.

Деталь эта очень хороша. Она наглядна, неожиданна, немолима, словно образ судьбы. Она относит развязку вплотную к самому окончанию картины. До самых последних нескольких кадров нельзя предугадать, чем дело кончится.

Симпатии к плуту

Так что же это, счастливый конец? Ведь преступники жестоко наказаны, они лишены плодов своего преступления. Между тем зритель воспринимает такой финал с огорчением. Оказывается, зрительские симпатии были на стороне преступников. Почему? Те, кому принадлежат и будут возвращены похищенные деньги, почти не показаны в фильме. Но их образ незримо присутствует. Отталкивающий образ предпринимателей, владельцев игорных домов, грабящих их посетителей. Сравнительно с ними герой фильма, обнаруживающий ум, смелость, волю, имеет несомненные преимущества. К тому же своим поступком он причиняет крупную неприятность антипатичным людям, не пользующимся чьим бы то ни было сочувствием.

Это один из основных приемов плутовского романа — изобличать лицемерную, фарисейскую «добродетель» устами плута и сличением с его, менее отталкивающей, хотя тоже аморальной деятельностью.

К этой очень важной особенности, перешедшей из плутовского романа в современные фильмы приключенческого (и отчасти — детективного) жанра, примыкает еще одна — широта включения элементов других жанров, преимуществен-

но — комедийного. Наиболее удачно это осуществляется в итальянском кино. Здесь особенно часто объединяется приключенческий сюжет с комедийным и даже сатирическим жанром.

В одном из таких фильмов ограбление сейфа задумывает совершить группа безработных. Это более чем неопытные преступники. Они совершенно не сведущи в тайнах уголовного ремесла. Но им в руки попадает план ограбления, детально разработанный профессиональным преступником. Кажется, стоит этому плану следовать — и успех обеспечен. Правда, никто из новичков не обладает умением взламывать сейфы, но это препятствие обходится: участники предстоящей операции берут уроки у маститого специалиста (его роль в фильме исполнял великолепный Тото). Специалист этот отошел от практической работы и занялся преподавательской деятельностью: на чердаке, среди развешанного белья у него спрятана модель сейфа. Это учебное пособие используется на уроках для ознакомления с практикой взлома.

Операция начинается. Ее участники обнаруживают полный дилетантизм. Особенно трудно приходится одному из них — тому, который незадолго до этого сломал руку. Она у него, согнутая в локте и поднятая на уровне плеча, находится в лубке. К тому же новичкам фатально не везет. Стоит им, например, оказаться ночью на стеклянной крыше, как внутри помещения включают свет: вся группа становится отчетливо видна. Тем не менее решающую часть плана ей удастся благополучно осуществить. Все участники проникают в пустую квартиру, смежную помещению, где находится заветный сейф. Остается только проломить стену.

Все сильно притомились. Хотят пить. Одного из участников посылают на кухню за водой. Остальные наносят бревном удар в стену и проламывают ее. Когда поднявшаяся пыль рассеивается, в проломе становится виден посланный на кухню парень, наливающий в чайник воду из крана: участники операции ошиблись стеной и вместо соседнего помещения попали на кухню той же квартиры.

Приходится возвращаться ни с чем. Но тут одному из них везет: он с товарищем случайно оказывается в какой-то толпе. Его сминает людской водоворот, которому он не в силах противиться. Напор толпы втиснул его сквозь ворота на заводскую территорию. Он становится одним из нескольких счастливых, попавших на работу. Мы рады за него и, честно говоря, жалеем, что остальным... не удалась задуманная операция.

Другой итальянский фильм того же жанра хорошо известен советским зрителям — он с успехом шел на наших экранах под названием «Ограбление по-итальянски». Это смешная, мастерски сделанная и превосходно сыгранная приключенческая комедия. О ней есть смысл упомянуть хотя бы уж потому, что она приоткрывает некоторые черты интересующего нас жанра. И здесь тоже речь идет о хитроумном, но провалившемся плане хищения ценностей, на этот раз — церковных. Здесь тем, кто работает над приключенческими комедиями, есть чему поучиться. И прежде всего — введению зрителя в условность выбранного жанра.

Когда перед осмотром в таможне очаровательная монахиня — воплощение святости — на мгновение приоткрывает чемоданчик и в нем оказывается не молитвенник, а крупнокалиберный револьвер, зритель сразу же понимает и с улыбкой принимает предлагаемые ему авторами условия игры. Вовлечение в жанр, да еще столь изобретательно и экономично осуществленный, нельзя не оценить по достоинству — это камертон, настраивающий зрителя на определенный лад восприятия. Теперь авторы могут не беспокоиться — мера и характер условности обращения с жизненным материалом определены. Шутка, ирония, юмористическое преувеличение не будут приняты зрителем всерьез. Он осмыслит их в нужном авторам ключе.

Уже не вызовет недоверия, что к некоему крупному и, видимо, весьма мудрому жулику — дону Винченцо (Тото) — администрация и стража тюрьмы относятся не как к заключенному, но как к уважаемому, благопристойному, влиятельному гражданину. Перед ним дежурный по охране (Гаэтано) смущенно и вежливо извиняется за то, что не может сразу же ему предоставить телефонный разговор — такая досадная помеха! — по телефону разговаривает начальник тюрьмы.

Или такой, например, момент.

В тюрьму к дону Винченцо явились посетители, приехавшие по делу из Америки. Стража колеблется вызвать его. Тюремная дисциплина? Ничего подобного — дон Винченцо спит и его не решаются будить. А насчет дисциплины дело в тюрьме обстоит не так уж вольно: обычными заключенными охрана командует весьма решительно и бесцеремонно.

То, что у тюремной администрации крупный жулик пользуется большим уважением и авторитетом, чем начальник тюрьмы, выражает некую реальную сторону капиталистической действительности. Облеченная в столь гротескную форму, она могла бы вызвать недоверие, не найди режиссер удачного художественного предварения жанру.

Самые невероятные вещи не возбуждают скептицизм в фильмах приключений, если зритель искусно введен в жанр и этому сопутствует высокая исполнительская техника. Вот почему в иных из «вестернов» веришь всему, казалось бы, самому невероятному. Даже когда «на твоих глазах» один из персонажей выстрелом рассекает веревку, брошенную на шею попавшего в беду сообщника, веришь и этому. Иногда та же невероятная и безошибочная меткость проявляется «шутливо»: сообщник хочет подобрать свою шляпу, но всякий раз когда он берется за нее, она ускользает, подброшенная снайперским выстрелом его коллеги.

Возвратимся к «Ограблению по-итальянски». Все с той же целью всмотреться в «секрет» сохранения жанровой определенности фильма. Это умение пригодилось бы и нам в постановках «развлекательных фильмов» с одной оговоркой: на Западе, как уже отмечалось, зритель призван относиться к нарушителям закона сочувственно, в крайнем случае — снисходительно. Там — это одно из наиболее распространенных условий возбуждения интереса к описываемому преступлению. Заимствовать этот опыт, разумеется, не следует, но разобраться в нем нужно. Если бы то, что происходит в этом фильме, проделывалось персонажами типа приехавшего из США гангстера Джека, смотреть фильм было бы невыносимо. Но в том-то и дело, что итальянские участники операции, по сравнению с Джеком, на редкость милы, обаятельны и располагают к себе.

Чем? Джек приходит в бешенство от их легкомыслия и несерьезности. Сам он типичный гангстер — злобный, весь поглощенный «делом», хмурый, озабоченный, раздражительный. Его профессионализму претит несерьезность итальянских коллег. Там, где следует целиком сосредоточиться на выполнении задачи, они способны, забыв о ситуации, предаваться флирту. На очень конспиративном собрании запросто оказываются совершенно посторонние люди, которые прослышали о готовящейся «операции» и пришли предложить свои услуги. Возникает противопоставление двух типов национального характера: одному свойственна деловитость, другому — легкомыслие. В этом тоже содержится отражение одной из сторон действительности. Но показанные на материале уголовной операции, достоинства и недостатки национальных свойств характера меняются местами: американская деловитость становится крайне антипатичной, а итальянское легкомыслие воспринимается со снисходительной улыбкой. Так нейтрализуется неприязнь к основной группе участников «операции» — она переносится на американских гангстеров.

Этим, разумеется, я не хочу сказать, что такая позиция авторов нравственно безупречна. Ничуть! Но она создает возможность с интересом следить за динамически развивающейся фабулой, волнующей сменой ситуаций, неожиданно возникающими осложнениями действия, его внезапными поворотами.

Авантюристический и детективный жанр в литературе и кино имеет и на Западе множество истоков. Жизнь общества — из них важнейший. Но и культурные, эстетические влияния играют существенную роль. Я указал на одно из них — плутовской роман. Он не единственный, но именно он помогает уяснить важную особенность нравственной тенденции, которая, как я уже отмечал, пронизывает на капиталистическом Западе значительную, если не решающую часть современных фильмов авантюристического жанра. Речь идет о сочувственном, на худой конец — снисходительном, отношении к героям нравственно-сомнительных и просто уголовных авантюр.

Пошлость, моральное ханжество, нравственная низость — пороки, столь широко распространенные в капиталистическом обществе, — заставляют во многих случаях по-особенному взглянуть на некоторых нарушителей буржуазного закона. Еще неизвестно, хуже ли они тех, чье благополучие закон охраняет.

Я уже приводил в качестве примера содержание ряда различных, но в этом отношении одинаковых, картин. Не могу, однако, не сослаться с той же целью на американский фильм «Бонни и Клайд».

О своей профессии оба его героя говорят общительно, просто и весело: «Мы грабим банки!» В фильме с их занятия снята всякая экзотика. Но нет в нем и обратного — профессиональной будничности. Профессия герою и героине по душе. Они молоды, радостны и не способны мириться с оседлым прозябанием среди тупой и скучной обывательщины. Им претит мир жадных накопителей, им невтерпез бессмысленная рутина жизни торгашей. Своя же собственная жизнь Бонни и Клайду нравится. Она увлекательна. В ней есть риск и азарт. Их «работа» требует совершенства, и Клайд его обнаруживает. Бонни оказывается способной ученицей.

Не успев даже хорошенько рассмотреть Клайда, едва поняв, что ее ждет, Бонни ринулась в новую жизнь мгновенно, не колеблясь — только глаза блеснули. Видно, очень уже одолела ее зеленая тоска американской повседневности.

Не только для самих Бонни и Клайда их «профессия» не кажется зазорной. Не считают ее постыдной и социально

обездоленные люди труда — разоряемые фермеры. Для них банки — средоточие несправедливости, насилия, средство ограбления бедняков. И потому: грабить банки — хорошо. А то, что Бонни и Клайд именно этим занимаются, располагает к ним фермеров, а не отвращает от них.

В свою очередь правда, которую Бонни и Клайд узнают о банках, сообщает их деятельности некое подобие социального протеста. После рассказа фермера о своем разорении Клайд выстрелами из револьвера превращает вывеску банка в решето.

Авторские симпатии, видимо, таковы же — они явно обращены в сторону Бонни и Клайда, которые во всех отношениях привлекательнее противопоставленных им респектабельных людей. Отвратителен в своей смертельной ненависти к Клайду владелец магазина. Боязнь понести грошовый убыток превращает его в цепного пса, охраняющего свои товары. Представитель власти — шериф — мрачный, злобный, бесчеловечный негодяй. Ему подарили жизнь, но он ни о чем другом не мечтает, кроме возможности, уничтожить своих великодушных врагов, и только тогда облегченно вздыхает, когда видит их изрешеченные пулями тела.

При капитализме циничная беспринципность легальных грабителей настолько очевидна, что способна начисто менять в глазах масс нравственную оценку некоторых сторон уголовно наказуемой деятельности. (Нужно ли добавлять, что возникающая при этом героизация гангстерства влечет за собой вреднейшие последствия — на ней лежит немалая доля вины за небывалый рост преступлений в США.)

И вот Бонни пишет повесть о любви ее и Клайда. Там она убежденно изображает своего возлюбленного героем. И разве это не имеет известного основания? Сличение Клайда с его преследователями не в их пользу.

Таков идущий из далей плутовского романа прием изобличения пороков внешне респектабельной среды отрицательным героем. Имеется в виду такой расчет автора: как ни плох герой, а противопоставленные ему «положительные» персонажи несравненно хуже. На их фоне далеко не безукоризненный герой способен привлечь к себе симпатию.

Впрочем, изобличаемая среда может и не иметь респектабельного обличья. Но и в таком случае ее мелкость и пошлость ярче проступают в сличении с масштабом личности героя-плута, с размахом его деятельности, а острота ума и красочность натуры героя привлекают к нему все тот же сочувственный интерес. Эта жанровая разновидность словно непосредственно проникла из плутовского романа в ставшую

классической дилогию «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Ильф и Петрову счастливо удалось в руки создание сложного образа умного плута, который при всей своей аморальности внушает сожаление о бесплодной гибели ценной человеческой личности и одновременно сообщает чувство отвращения к социальной накипи времен нэпа. Эта сложность образа все еще продолжает приводить в смущение любителей решать вопрос: «Кто тут — Вронский или Анна — положительный герой?»

Не очевидно ли, что традиции плутовского романа, во многом украшающие лучшие западные приключенческие фильмы (и отчасти детективы), для нас сегодня неприемлемы? Нужна была социальная обстановка нэпа для того, чтобы почерпнуть из нее материал для создания образа плутовского, но обаятельного Остапа Бендера — «великого комбинатора» — человека, стоящего головой выше среды неповских дельцов и обывательской мелкоты.

История не повторяется, и сегодня нет причин советскому человеку снисходительно относиться к плуту.

Увлекательность героики

В советском кино, начиная с «Красных дьяволят», основным источником традиционной опоры приключенческой фабулы на героику была сама жизнь Советской страны. Герой на экране имел за собой многочисленные примеры героических приключений, выпавших на долю длинного ряда реальных прототипов. Жизненного материала для создания фильмов о героических делах советских людей было более чем достаточно. Причем нередко этот героизм проявлялся в форме увлекательных приключений.

Однако именно обилие жизненного материала, содержащего в себе готовые элементы увлекательной героики, имело также теневую сторону и отрицательно сказалось на развитии нашего приключенческого кинематографа. Слишком легко здесь было обойти требования искусства, укрывшись за внешней увлекательностью фабулы и героико-патриотическим поведением героя. Жанр был сильно скомпрометирован, и в руках ремесленников он стал источником заполнения экрана духовной макулатурой.

О вреде, который из-за этого возникает для зрителя, я уже говорил. Сейчас же хочется с удовлетворением отметить, что за последнее время наше кино в области приключенческого жанра добилось обнадеживающих успехов. Дружест-

венного внимания заслуживает удача фильма «Белое солнце пустыни». К ранее сказанному надо добавить, что фильм поставил исполнителей перед сложной задачей: актерам предстояло придать правду условным персонажам. И актеры с этим справились. Прежде всего я имею в виду исполнение Анатолием Кузнецовым роли красноармейца Сухова. Это очень сложная и трудная работа: ведь одной своей стороной образ уходит в густой быт, а другой — в сказку. Своего Сухова Кузнецов наградил неторопливой крестьянской степенностью и одновременно — сказочной героичностью. Такой герой далеко ушел от шаблона и стал опорой художественности и своеобразия всего фильма.

Пока, однако, победу, наиболее полную в области приключенческого кино, одержал режиссер Е. Ташков фильмом «Адъютант его превосходительства». Картина получила справедливое признание широких и весьма различных по уровню культуры слоев зрителей. Чем же она взяла? Интересной фабулой? Увлекательными приключениями? И этим тоже. Но фабула и ее разработка не вышли за пределы, достигнутые рядом других, в целом несравненно более слабых фильмов. Единодушно признанный успех был в данном случае достигнут высокой художественностью, возвращением к правде и силе жизни материала изображенной действительности и обновлением довольно стертых, многократно использованных ситуаций, приемов и трюков, набивших оскомину своей окаменелой неизменностью.

Впрочем, недовольство традиционностью не слишком массовое явление. Шаблонные решения устраивают тем, что не требуют умственных усилий, интеллектуальной сосредоточенности, активного соучастия в авторском творчестве. Постановка Евгения Ташкова, казалось, использовала все то, что обеспечивало в других фильмах умственный покой зрителя (вежливо именуемый «отдыхом»). Но то, что в иных случаях достигалось средствами ремесленного шаблона, здесь было проверено реальной жизнью, обогащено ею и воссоздано творческим даром постановщика и прекрасно подобранных им актеров. Фильм приобщает зрителя к тревогам и радостям, размышлениям и догадкам людей, живущих в один из самых кризисных моментов истории. Ощущение серьезности и правды происходящего не покидает зрителя на протяжении всех пяти серий. Все это время испытываешь волнение за исход борьбы со злом, за торжество добра и справедливости.

Еще одно важное обстоятельство увеличивает достоинства поставленного Е. Ташковым фильма. Вспомним уже приведенное раньше определение жанра как *памяти искусства*.

Что же «запомнил» приключенческий жанр? Что он впитал в себя как содержательное начало? В своем месте я уже говорил об этом. Теперь же заглянем в «Литературную энциклопедию» — там в статье о приключенческой литературе мы найдем перечень характерных для этого жанра общих свойств. Это — «динамичность, острота сюжета, изобилующего загадками, исключительными ситуациями, внезапными поворотами действия».

Так вот во многих (к сожалению, очень многих) случаях постановщики как бы возвращают этим формальным приметам содержательность, «подвешивая» к ним «идею». Если это делается хорошо, то фильм обретает развлекательный характер и способен потешить зрителей и сообщить им имеющее своих любителей и защитников пассивно-созерцательное состояние (пример — фильм Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих»).

В «Адъютанте его превосходительства» ощутим совершенно иной подход к избранному жанру. Здесь его приключенческая природа понадобилась не как источник самостоятельного привлечения интереса, но как естественная, органическая, составная часть, не отделимая от изображаемого материала жизни.

Правда, и в этом фильме так бывает не всегда, но исключения редки и потому не меняют дела. К тому же типично приключенческие моменты сюжета чаще всего растворяются в общей массе изображаемой жизни. Ее насыщенность и разнообразие переданы с такой мерой полноты, с таким обилием тематических ответвлений, что есть все основания отнести фильм Ташкова к числу кинематографических романов. Это подтверждается еще и тем, что многочисленные отклонения от приключенческой «прямой» не нарушают зрительского интереса. Более того, иной раз сожалеешь о перерывах, образуемых в романном характере и темпе изложения благодаря вставке не в меру динамичного «приключенческого» куска, лишенного подробностей реальной жизни.

Подтверждение сказанного потребовало бы многих аргументов. Я приведу лишь те, которые способны одновременно дать общее представление о достоинствах интересующего нас фильма. Его привлекательную сторону прежде всего представляет решительный отход от надоевшего трафарета. Бегства, погони, лихие драки и мгновенные превратности имеются и в фильме Ташкова. Но у него они не являются искусственно привлеченным ассортиментом эффекта, а согласуются со строгим следованием жизненной логике и правде психологического проявления характеров.

От передачи этой сложности не уклонился Ташков. Он вступил в спор с теми авторами, которые в своих фильмах рьяно демонстрируют уверенность в том, что примитивность характеров, освобождение их от психологической детализации является в приключенческом кинематографе «правилом игры». Ташков не разделил этой позиции. Он подтвердил бесспорный факт жестокой безнравственности, звериной эгоистичности и исторической обреченности социальной роли белых. Но при этом подробно и убедительно показал сложное проявление различий в субъективных побуждениях и характерах тех, кто оказался на стороне контрреволюции.

Перед зрителем предстает огромное, достойное масштабов социального романа разнообразие человеческих типов, оказавшихся по ту и другую сторону фронта гражданской войны. Их подлинно художественная характеристика стала бы попросту невозможной, не обладай Ташков важным умением точного подбора и умелого использования актеров. Они, как правило, отлично проявили себя, создав внушительную панораму различных характеров, подчас противоречивых, но всегда четко индивидуализированных и несущих в себе важные обобщающие черты.

Наибольшая удача оказалась достигнутой там, где она была особенно нужна, — в ролях адъютанта Кольцова и генерала Ковалевского, прекрасно сыгранных актерами Ю. Соломиным и В. Стржельчиком. Их исполнение пленяет своей свежестью и новизной трактовки. Особенно необычно это на приключенческом экране.

Было бы комплиментом офицерской среде белых, в которой вынужден обстоятельствами вращаться капитан Кольцов, сказать, что он для нее типичен и потому сливается с нею. Внешне это так: Кольцов умеет быть подчеркнуто вежливым, даже изысканным в своем обращении, его адъютантские манеры безупречны. Но, даже находясь в самом логове белых, капитан Кольцов в исполнении Ю. Соломина умудряется не утратить своего человеческого благородства. Это удалось не без помощи постановщика и сценаристов, разумеется. Они умело избежали таких рискованных положений, в которых герою приходится во имя доверенного ему дела нарушать кодекс морали. То, что располагает к Кольцову белых, кажется и нам несколько не отталкивающим. Примеры? Кольцов заступает за оскорбленную женщину. Он отказывается ехать с любимой за границу — это противоречит его долгу солдата, обязанного не покидать фронта борьбы. Другое дело, что этот долг понимается по-разному им и белыми. Но это уже вопрос умной маскировки.

Привлекательно то, что Кольцов отважен и смел. Душевное спокойствие не покидает его даже в отчаянно трудные моменты, когда над ним нависает угроза провала. И все же побеждает он не столько этими свойствами, сколько высокой интеллектуальностью. Именно сила ума позволяет ему избежать провала, когда контрразведка подсылает к нему посетительницу, именующую себя фамилией его матери.

Ю. Соломин играет свою роль с той экономией внешних проявлений, которая способна воздействовать лишь в том случае, если она обеспечивается силой внутренней правды переживаемых актером психологических состояний. Может показаться, что актер однообразен, почти не меняется в разных обстоятельствах. Но именно это и является в данном случае выражением стойкости персонажа, его невероятного умения владеть собой. Привлекательность такой трактовки заключается и в том, что перед нами возникает неизменно проявляющая себя независимо от бурно меняющихся обстоятельств обаятельная сущность чистого, умного, благородного человека, целиком отдавшего себя служению великой цели. И еще одно важное свойство достигнуто глубоким отождествлением актера с воплощаемым образом: в глазах Кольцова словно застыло едва заметное выражение затаенной грусти. Эта печальная искорка чуть разгорается в особенно трудные мгновения. Но совсем она не угасает никогда. И это все, что позволяет в себе обнаружить Кольцов, впрочем, сам того не подозревая. Не будь этой едва заметной черточки, можно было бы удивиться тому, что постоянная игра со смертью не вызывает в Кольцове тревожного отклика.

Еще хороши у Ю. Соломина моменты обнаруживаемой его героем глубокой сердечности. Чувствуется, что залежи ее велики, но проявление их тормозится положением, в котором он находится. Тут приходит на память глубоко воздействующий своей искренностью и задушевностью последний разговор с Юрой и заключительные в фильме слова Кольцова, проникнутые одновременно верой в будущее и грустным сознанием своей неотвратимой гибели.

Словом, зрителю есть откуда почерпнуть радость созерцания честности, мужества и благородства, проявляемых не в абстрактно-романтической форме, но в правдивом человеческом поведении одного из первых советских разведчиков.

Образ генерала Ковалевского в превосходном исполнении артиста Владислава Стржельчика полностью согласуется с достаточно общеизвестным материалом истории, подтверждающим типичность некоторой категории субъективно честных русских военных, оторванных от революции укоренившимися

предрас
вием лю
Кова
скими ч
лей, вер
вость с
на экра
Ав
ноту 6
форму
ные пр
республ
жей, и
они все
Зде
же под
штрихо
ного
контрр
менее
жен ак
Иск
две-тр
руки п
полнен
состоя
возник
теричи
Ка
ланнь
Потом
повой
досто
мую,
тем 6
наход
Отсю
лых —
мальч
непра
виду
ское,
в пле
Д
кровн
8*

предрассудками и ложными представлениями, но не отсутствием любви к родине.

Ковалевский привлекателен некоторыми своими человеческими чертами, но резко отталкивает от себя образом мыслей, вернее — своим политическим обликом. Эта противоречивость смело (и прежде всего правдиво) перенесена из жизни на экран.

Авторы фильма не пожелали сконцентрировать всю черноту белых в одном лице. Они использовали романную форму фильма для того, чтобы охарактеризовать омерзительные проявления вражды и ненависти к молодой Советской республике при помощи целой вереницы различных персонажей, из которых ни один не повторяет другого, а сыграны они все необыкновенно сильно и убедительно.

Здесь понадобится перечисление, пусть не полное, но все же подробное. Начну с Папанова, который всего лишь парой штрихов создал образ злобного шута, невежды и завершеного уголовного. Его «интеллигентный» антипод — член контрреволюционного центра Сперанский, по-своему, но не менее мерзкий, — с великолепной актерской хваткой изображен актером Н. Гриценко.

Исполнителю роли «лысого» С. Полежаеву даны лишь две-три реплики, а образ лишенного нервов убийцы, чьи руки по локоть в крови, надолго застревает в памяти. В исполнении С. Цейца несколькими подробностями физического состояния и силой напряженной актерской сосредоточенности возникает образ другого убийцы — болезненно нервного, истеричного, боящегося крови.

Каждый из этих людей — моментальный снимок, но сделанный в момент, когда в человеке все всплыло наружу. Потом эти снимки объединяются в один чудовищный групповой портрет. А тогда уж Ковалевскому не хватит никаких достоинств, чтобы уйти от ответственности за свою незримую, но вполне реальную причастность к среде убийц. И это тем более, что здесь же по соседству с приемной генерала находится кабинет Щукина — начальника контрразведки. Отсюда тянутся нити к самым страшным преступлениям белых — истязаниям, пыткам, казням. Там на глазах у Юры — мальчика, который уже начинает понимать, как лицемерна, несправедлива и жестока эта столь пристойная по внешнему виду окружающая его дворянская среда, — происходит зверское, до неправдоподобности жестокое избиение попавшего в плен чекиста.

Да и в самом кабинете Щукина происходят холодящие кровь сцены. Одна из них вместе с тем особенно сильна

художественно выраженным драматизмом. После испытанных истязаний предстает перед Шукиным заподозренный в измене капитан контрразведки Волин. Рядом — некий поручик, его мучитель. Поручик лишь на какое-то мгновение оборачивается к нам лицом, но горящая в его глазах сумасшедшая злоба так велика, что заставляет зрителя поежиться. Этот поручик — безумец, дикое бешеное животное в человеческом облике. Вместо смиренной рубашки на нем — форма офицера белой армии. Его жертва приведена на грань помещательства — еще недавно сам находившийся в рядах мучителей, капитан Волин испытывает на себе последствия фантастической жестокости своих коллег. Невероятные страдания вернули ему человеческие чувства. Роль эту актер О. Голубицкий исполняет с таким проникновением, что эпизод становится одним из наиболее драматических в фильме. Вместе с тем не понадобилось какого-либо проявления открытого мучительства, чтобы вызвать в зрителе возмущение и протест. Они рождаются одним лишь выразительным показом последствий необузданного глумления над человеком. Умение прибегнуть к «косвенности» вместо лобового показа увеличивает уважение к авторам фильма и его исполнителям.

Я говорил уже о том, что жизнь в фильме выражена с той полнотой, которая под стать роману. Дело тут, конечно, не только в метраже, в объеме и даже не в отклонениях от сквозного приключенческого действия, а в той роли, которую эти отклонения играют. Они выносят действие в сферу подлинной жизни. Обычно же изолированные от нее люди и приключения обретают в фильмах условный характер чисто фабульных компонентов. У Ташкова же такие отклонения сообщают персонажам и событиям органическую связь с общим потоком жизни, с теми духовными проявлениями, которые придают даже злодею человеческую достоверность и дают представление о «диалектике души».

Если этому нужно подтверждение, то найти его нетрудно в существе отношений, возникающих в фильме между Миром (В. Павлов) и Оксаной (Л. Чурсина). Мирон отпетый, не знающий жалости бандит. Раненого товарища он добивает потому, что тот мешает ему добиться любви Оксаны. Играет Павлов эту роль с привлечением тонкой психологической нюансировки. О Чурсиной и говорить нечего: она, как всегда, на редкость обаятельна и достоверна. Проявлениям ее любви и ненависти веришь без тени сомнения. В результате убеждаешься в двух вещах: Оксана — воплощение светлого начала, Мирон же начисто лишен его. Он готов на все ради спасения своей шкуры. И вот за несколько мгновений

до гибели, когда становится ясно, что ее нельзя предотвра-
тить никакими мольбами, этот законченно грубый, злобный,
безжалостный бандит обращается к тому, кто сейчас испол-
нит над ним смертный приговор, с одной лишь просьбой —
передать Оксане, что он, Мирон, перед смертью просил
простить его. Оказывается: то, что у такого человека, как
Мирон, мы принимали за низкие домогательства, было боль-
шой настоящей любовью.

И здесь, по ассоциации, вспоминается другая сцена. Она
тоже принадлежит к числу отклонений от приключенческой
«прямой». И тоже относится к теме любви. Это сцена первой
встречи наедине Кольцова и дочери Щукина — Тани. Поэти-
ческая прелесть сцены очень велика. Ее художественное
очарование заключено в скромности, простоте и лаконизме
поэтических средств, которыми впервые открыто выражено
проявление любви. А ведь любовью-то связаны революцио-
нер-конспиратор и дочь белого контрразведчика. Какой про-
стор для пошлости! Но ее и в помине нет. Почему?

Да потому, что нет здесь и намек на попытку использо-
вать любовные отношения в спекулятивных целях обострения
интриги. Да и потому еще, что отношения эти чисты, нежны
и согласуются не с нуждами фабулы, но с правдой жизни, с
ее поэзией и трагическим подчас концом.

Я столь подробно остановился на некоторых сторонах
фильма «Адъютант его превосходительства» потому, что в
нем найдены художественные средства, позволяющие с вы-
годой для нашего киноискусства сопоставить нравственные
пути зарубежного и отечественного приключенческого филь-
ма. Увлечательность героики вступила в соревнование с увле-
кательностью авантюры.

XI

Детективные фильмы

Одурманивание интригой

Нередко смешивают друг с другом жанры приключенческий и детективный. Должно быть потому, что для обоих типично обращение к острой интриге. В ней находится основа их особой силы воздействия. Сложный узел излагаемых событий усиливает напряженность зрительского восприятия. Тем не менее роль интриги служебна по отношению к идейно-эстетическому содержанию фильма. Стоит интриге обрести самодовлеющее значение, превратиться в предмет самостоятельного интереса, и удельный вес содержательности фильма резко падает.

Между тем именно такая опасность преследует с наибольшей силой авантюрный и детективный жанры. Здесь-то и возникают особенно часто бьющие по нервам происшествия и запросто следующие одна за другой катастрофические ситуации, когда жизнь персонажей повисает на волоске. Случайные же совпадения и невероятные случайности, свободные от правды жизни и логики, создают на экране цепь поразительных неожиданностей.

Работы мысли здесь не требуется. Вообще ничего не требуется. Надо только подставить свою нервную систему под действие духовных наркотиков, вызывающих временную утрату мыслительной деятельности. Само по себе такое состояние отрешенности от работы мысли особого вреда не причиняет. Говорят даже, что оно является одной из форм отдыха. Возможно. Поэтому с фактом существования подобных фильмов можно было бы и смириться, если бы не одно обстоятельство. Они, как и любой наркотик, приучают зрителя к их постоянному потреблению. И когда зажигается экран, у потребителей подобного рода фильмов срабатывает условный рефлекс ожидания фабульных ухищрений. Обманутые ожидания караются со всей силой гнева, овладевающего любителями острых фабульных эмоций.

Ско
наприме
ство»: н
немецко
чаются
секретн
какое па
ние, как
такой фи
чил саму
зарубеж
шом дос
Так

заверчен
ний спос
тия фил
отнята р
ства. Но
поэзии, с
подвига,
равно не
ги. А ко
ным.

Для т
ная связ
ной Нест
чаяния и
бы угаси
обрела в
невоспри
дефицита
изображе
что одни
кие дали
бабочка,
оказывает
ную ценн
фабульно
Можно
ся подлин
ву потреб
щих сюжет
разновид
Каковы
ухищрени

Сколько горьких сетований раздавалось с их стороны, например, по поводу фильма А. Тарковского «Иваново детство»: нет, подумайте только, мальчик-разведчик приносит из немецкого тыла важные для нас сведения, а в чем они заключаются и как их получение повлияло на затеянную нами секретную операцию — ни слова! Ничего не сказано и о том, какое парень получил в дальнейшем разведывательное задание, как его выполнял и на чем сорвался. Кому же интересен такой фильм? За чем в нем следить? А ведь он даже получил самую высокую награду на одном из наиболее почтенных зарубежных фестивалей и писали о нем в газетах как о большом достижении.

Так привычка находить интерес фильма только в «крепко заверченной» интриге или в серии головоломных приключений способна лишить зрителя прелести поэтического восприятия фильма. Такой зритель в сущности ограблен. У него отнята радость восприятия всех остальных элементов искусства. Но их отсутствие его не тревожит. Образы высокой поэзии, сцепленные простым прозрачным сюжетом в историю подвига, проникнутого высокой нравственной красотой, все равно не в состоянии заменить ему «фантомасовской» интриги. А когда ее нет, вот тогда он и чувствует себя ограбленным.

Для такого зрителя не откроется, например, ассоциативная связь вступительных кадров «Иванова детства» с картиной Нестерова «Видение отроку Варфоломею», а если паче чаяния и откроется, то ничего не скажет такого, что могло бы угасить тоску по напряженной фабуле. Пусть связь эта обрела в фильме свою эмоциональную тему, она останется невоспринятой и не возместит отсутствия приключенческого дефицита. А то, что силой все той же связи поэтическое изображение бытия предстает как счастье, мир и красота и что одним из источников такого ощущения являются глубокие дали лесов и полей, порхающая над цветами и травами бабочка, кукушка, невидимая, но подающая голос, — все это оказывается иной раз не в состоянии обрести художественную ценность в глазах зрителя, жаждущего очередной острофабульной зарядки.

Можно ли спокойно взирать, как способность наслаждаться подлинными достоинствами искусства приносится в жертву потребности поглощать все новые и новые дозы интригующих сюжетов, а посещение кинотеатра становится одной из разновидностей убивать время?

Каковы бы ни были здесь варианты развлекательных ухищрений, их большую часть роднит влечение к интриге,

основанной на изобличении преступников и раскрытии преступлений.

В частности, борьба со шпионажем, торжество розыскного мастерства и материал правонарушений стали предметом жадного внимания со стороны кино. Даже чеховский рассказ «Бабы» в интересах большего соответствия своему экранному жанру получил название «Главный свидетель» — авторы экранизации взглянули на содержание рассказа сквозь «магический кристалл» судебного следствия.

Все это заставляет поднять вопрос о специфике идейно-эстетического предназначения детективного жанра.

В теоретическом тумане

Когда произнесены слова «детективный фильм», за ними встает картина загадочного преступления и образ того, кто его раскрывает, — человека, обладающего исключительной проницательностью, на редкость наблюдательного и одаренного способностью тонкого психологического анализа.

Годами литература, а позднее кино отбирали эти свойства: они лучше других помогали воплотить тему восстановления справедливости, попорченной преступником. На этой почве органически выростала общность множества разных произведений. Общее сложилось в опыт, который и стал жанром. Многократно обнаруживавшая себя содержательность отстоялась в особенностях жанровой формы. Ее предназначением является способность реализации авторского замысла на материале раскрытия тайны совершенного преступления.

И потому что жанр — это коллективный опыт, чья действенная сила проверена мировой практикой многих фильмов, нельзя легкомысленно пренебрегать его коренными особенностями. А если уж отказаться от следования им, то по причинам веским, обстоятельно обдуманном, продиктованном смелым стремлением к новизне самостоятельного решения. Но когда утверждение традиций и коллективного опыта возникает как следствие легкомысленной непродуманности, выдаваемой за творческую независимость, — тут уж добра не жди.

В одном из творческих объединений «Мосфильма», где я в то время работал членом сценарной и режиссерской коллегии, мы вывесили шутливое объявление, обращенное к авторам обсуждаемых сценариев: «Товарищи! Просьба не ссылаться на смелое нарушение привычных эстетических норм!»

Мы, конечно, не были защитниками обязательного сохранения привычного. Мы лишь выступали против прикрытия явных профессиональных ошибок и неумелости ссылками на умышленное отклонение от устаревших традиций. Частенько любая безграмотность некоторыми авторами выдавалась за плод дерзкого художественного умысла.

Стоило, скажем, возразить против допущенного в сценарии нарушения логики развития характера, и автор не без снисходительно-иронической усмешки указывал, что в жизни такие нарушения бывают на каждом шагу.

Нарушалась ли органическая целостность сценария внедрением эпизода, нисколько не согласующегося с жанром вещи, и нас начинали убеждать, что пора уже отвыкнуть от жанровой скованности.

Все это в принципе было верно. Но было верно и то, что смелость авторов в каждом из данных случаев являлась простым произволом. И диктовалась эта «смелость» не жаждой обновления жанра, но простым неумением одолеть обычные трудности изобретательного конструирования фабулы. Детективная же фабула в этом отношении особенно трудна, так как призвана убедить зрителя в наличии у героя выдающихся свойств аналитического ума и обостренной наблюдательности. А для этого и самим авторам надо обладать изрядной долей соответствующего дара. При его отсутствии возникает искушение прибегнуть к средствам явно дилетантским.

Избрать такой путь помогают также некоторые суждения, высказываемые в процессе дискуссий по общим проблемам детективного жанра в литературе. Дело в том, что нигде больше, чем в этом жанре, не возникало макулатуры и спекулятивных поделок, играющих на важности темы защиты общества от преступности.

На поверку же расчет авторов строился на привлечении самодовлеющего интереса читателей к необычным приключениям сыщиков с погонями и убийствами. Все это, выродившись в бесцеремонную спекуляцию на интересе к необычному, продолжает развращать умы, наносит вред духовному развитию людей. Впору начать стыдиться самого жанра. И уж, во всяком случае, возникла необходимость очистить его от накали. Но вместо этого призыва к творческому обновлению традиций некоторые из участников состоявшихся на эту тему дискуссий становились на неверный путь избавления жанра от свойственных ему специфических средств воздействия. Наблюдается нечто вроде попытки спасти детективный жанр от него самого.

Итог одной из литературных дискуссий о детективе был подведен в таких выражениях: «Представление о традиционном, «каноническом» детективе с остро «закрученным» сюжетом, основанным лишь на разгадке таинственного происшествия (чаще всего — убийства), уже не удовлетворяет большинство участников» *.

А что предлагалось взамен? Необходимость раскрытия характеров героев в ходе развертывания сюжета, создание жизненной атмосферы и общественного фона.

Но ведь все это является необходимым условием любого реалистического произведения. В том числе, конечно, и детективного. Специфика жанра возникает за этим. Она берет начало именно в той области, о которой иные из участников обсуждений говорили, что дело не в шарадах, загадываемых автором, — важно, чтобы читатель был увлечен не разгадкой, а теми духовными ценностями, которые он постигает в процессе чтения.

Но в таком случае целостность детективного жанра расщепляется на две группы элементов. Из них одна — важная — это та, которая является общим условием художественности. И другая — менее важная: это специфическая особенность жанра.

Так ведь в худших из детективных фильмов подобное разделение уже давно существует. Но только в обратном соотношении, ибо оно означает необходимость налегать «вовсю» на лихо закрученную фабулу и эпатирующий материал убийств и тайн, не слишком заботясь о художественности.

Теперь же автору некоторыми критиками предлагается окружить вниманием и заботой то, что составляет общеэстетический элемент художественности, беря за образец (это предложил один из участников дискуссии А. Вайнер)... произведения Ираклия Андроникова — ими зачитываются, хотя там нет сыщиков и криминала. А что там есть (с точки зрения А. Вайнера)? Огромная эмоциональная информация. Верно. Но откуда можно будет черпать материал для такой информации в детективном произведении без «сыщика», криминала, без «канонической» острой фабулы, без разгадки тайны, без напряженной работы мысли (раз нечего будет разгадывать)?

Можно и нужно со всей силой обрушиваться на извращения детективного жанра, критиковать низкопробные детек-

* «Детектив: и социальность и художественность. — «Литературная газета», 1972, 19 января.

тивные повести и фильмы за убожество мысли и антихудожественность. Но ведь эти дефекты возникают не как обязательный результат детективной специфики, а как следствие бездарного злоупотребления ею. Что же касается законной заботы о развитии жанра и его постоянном обновлении, то почвой для этого должно служить нечто большее, чем позиция жанрового нигилизма.

А ведь только такой позицией можно объяснить равнодушие к специфическим особенностям. Между тем последние потому и обрели исторически длительную устойчивость, что нераздельно связаны с характером жизненного материала, типичного для содержания детективных произведений.

Что же это за жизненный материал? Преступление, требующее в интересах общества обнаружения его виновника. Такова первооснова. Сквозь нее искусство прокладывает путь к человеку, к его роли в изображенном явлении. И здесь на первый план выходит тот, чьи ум, воля и нравственное устремление направлены на решение возникшей загадки. Усомнитесь в этом классическом (а вовсе не «каноническом») понимании детектива, и возникший вакуум заполнят туманные концепции вроде той, которую предложил А. Вайнер.

От того, где находится центр тяжести — в описании самого преступления или его анализа, — может во многом зависеть нравственная сторона восприятия детективного фильма. Преобладание в нем описательного начала в худших своих проявлениях служит способом привлечения интереса к обстоятельному изображению насилий, пыток, убийств.

Итак, в своем крайнем выражении тенденция обосноваться в детективном фильме на почве воссоздания картины осуществляемого преступления представляет для советского кино весьма сомнительную ценность. И не только потому, что «в лучшем случае» предполагает благожелательное отношение к преступнику. Гораздо важнее, что самодовлеющая описательность уголовного происшествия все более становится основой «черного жанра».

И это естественно. Показывая ужасное, запретное, жестокое в качестве основного предмета, рассчитанного на привлечение интереса зрителей, автор сосредоточивает их внимание преимущественно на изображении самой картины преступления. Именно она дает в подобных случаях материал для осуществления авторских намерений.

Видимо, судя по тому, что узнаешь из прессы и специальной исследовательской литературы, чем сильнее процесс нравственного растления зарубежного уголовно-сексуального

кинематографа, тем дальше он отходит от действительности и игры ума в сторону распаляющей описательщины. Теперь уже приключения Бонда, видимо, кажутся постной пищей по сравнению со зрелищем кровавых насилий и сексуальных извращений, демонстрируемых на современном экране капиталистического Запада.

Пафос детективного жанра

Нельзя сказать, что в наших детективных фильмах отсутствует фабула традиционного характера, построенная на раскрытии совершенного преступления или на обстоятельствах его предотвращения. Таких фильмов много. Дело в том, что и в них чаще всего фабула излагается как объединенный общим героем ряд приключений и гораздо реже — как открывающийся перед зрителем аналитический процесс размышлений, догадок, решений и поступков героя. В лучшем случае, мы хвалим автора за изобретательность, а ведь хотелось бы оказаться в творческой лаборатории основного персонажа и ему адресовать похвалы за талант расследователя. Ведь главный предмет интереса в детективном фильме представляет собой динамика мысли, сцепляющей воедино плоды проницательных наблюдений героя.

Необходимо учитывать, что если для жанра авантюрно-приключенческого фильма достаточно загадочных событий, острых ситуаций, наличия у героев благородства, мужества, находчивости, силы и ловкости, то в детективном фильме все это может утратить многое из своей привлекательности вне сочетания с главным — «аналитическим» талантом героя, его способностью прозорливо исследовать факты и обстоятельства. Густой покров тайны, постепенно раскрывающейся под воздействием исследовательской силы человеческого интеллекта, — в этом-то и заключен пафос детективного жанра.

Его классическое воплощение заключено в нескольких рассказах «отца» детективной литературы Эдгара По.

Самым удивительным представляется мне, что этот автор «новелл, порожденных отчаянием, могильным холодом, мрачными фантазиями и страхом перед надвигающимся помешательством» (Ван Вик Брукс), создал вместе с тем первый высокохудожественный образ «детектива» Огюста Дюпена, человека острой, трезвой аналитической мысли, на редкость наблюдательного и прозорливого. Это прирожденный аналитик, способный, руководствуясь рядом деталей, проникать в чужие мысли и проницательно ставить себя мысленно на место другого человека. Использование аналитического дара

доставляет его владельцу наслаждение. Огюст Дюпен совершенно бескорыстен. Просто его влечет любая возможность что-то разгадать, распутать, прояснить.

Все это со времен Эдгара По надолго стало основой человеческого типа, который в качестве литературного героя вовлекал читателя в наблюдение за тем, как ум соревнуется с умом и как он способен индуктивным путем утвердить правильность гипотезы.

В остальном личные черты Дюпена уже довольно быстро потеряли привлекательность. Но в своей основной, детективной сфере он оказал громадное влияние даже на таких мастеров, как Артур Конан-Дойль и Честертон, не говоря уже о многих других, менее известных писателях.

Впрочем, ссылка на Честертона имеет в данном случае условный характер. Исследуя детективные произведения этого писателя, Иван Кашкин, например, пришел к заключению, что их изощренная техника обращена на то, чтобы спародировать, разрушить классический детектив, построенный на высокой технике мысли. В отличие от Эдгара По с его железной логикой и Конан-Дойля с его скрупулезной профессиональной техникой, Честертон отрицает значение объективных данных, а обычную формальную логику склонен заменять логикой невероятного*.

Пусть все это стоит далеко в стороне от задач нашего кино. Однако блестящая изобразительность и богатейшая фантазия честертоновских детективов «без логики», а иногда и «без всякого преступника» дают интересный материал для изучения общей проблемы детективного жанра.

Немало полезного можно извлечь из литературного опыта Жоржа Сименона. В частности, из замечания его «маленького доктора», что, расследуя преступление, всегда надо себя ставить на место действующих лиц. И вот уже К. С. Станиславский оказывается рядом.

«Холмсиана»

В аналитическом мышлении героя заключена главная сила детективного жанра. Устранение или подмена этой особенности для него разрушительны. Но, разумеется, самые прекрасные возможности классических решений не могут и не должны оставаться неприкосновенными. Важно только при всех видоизменениях и вариациях не утрачивать традиционного для детективного жанра интеллектуального начала.

* См.: Иван Кашкин, Для читателя — современника, М., «Советский писатель», 1968, стр. 346—355.

Между тем именно эта угроза становилась с течением времени все более реальной. И если созданный Эдгаром По и Артуром Конан-Дойлем жанр получил в образах Огюста Дюпена и Шерлока Холмса полное художественное оправдание, то дальше дело пошло хуже.

В 1924 году известный чешский писатель Карел Чапек написал «Холмсиану» — небольшой, необыкновенно остроумный, шуточный по форме, но вполне серьезный и глубокий по содержанию этюд о детективном романе.

К тому времени этот жанр был настолько скомпрометирован, что Чапек счел нужным внести ясность в причины, заставившие его взяться за перо. Он объяснил их тем, что ему приятно «находить хорошее в области, пользующейся плохой репутацией».

В подтексте это означало, что Чапек прекрасно понимал не столько злостное, сколько наивное несовершенство детективной практики, но ему претил снобизм ее высокомерных критиков. И он выбрал интонацию, которая позволяла без надменной торжественности, весело и дружелюбно взглянуть на дело: оценить заложенные в детективе демократические возможности, не закрывая глаз на его изъяны.

Среди последних, пожалуй, наиболее распространенным было замещение логической обоснованности случайностью. Удача розыска, разумеется, обесценивалась в тех случаях, когда была обязана не уму детектива, а счастливому совпадению. У классиков такой мотив был полностью исключен. В последующее же время авторы детективной фабулы свободно допускали, чтобы, как писал Чапек, случай приводил детектива в нужную секунду и на нужное место, случай посылал ему в руки неожиданные улики. «Поскользнувшись, он непременно падает прямо на след убегающего преступника, вместо того чтобы просто расквасить себе нос, как это случилось бы со мной или с вами».

Между тем мы можем узнать из предисловия В. Неделина и А. Николюкина к избранным произведениям Эдгара По*, что один из первых теоретиков детективного жанра, английский священник Роналд Нокс, считал основой этого жанра честное соревнование автора с читателем. Оно имеет свои «правила игры». Главное из них — отказ автора от любого способа обмануть, одурачить, «разыграть» читателя. Автор обязан сразу же дать читателю ключ к раскрытию поставленной загадки. Другое дело, сумеет ли читатель «пе-

* См.: Эдгар По, Избранные произведения в 2-х томах, т. 1. «Художественная литература», 1971.

реиграть» автора в сфере аналитического мышления. Скажем, у По в «Убийстве на улице Морг» по ходу рассказа подробно описано все, что приводит Огюста Дюпена к верному решению. Таким образом сказано совершенно достаточно для того, чтобы читатель самостоятельно, без помощи героя, мог прийти к выводу, что убийство совершено обезьяной огромной физической силы.

В «Тайне Мари Роже» нас восхищает тонкий анализ помещенных там газетных статей. Он приводит к неоспоримому выводу, что преступление было совершено не шайкой негодяев, хотя все сочли это несомненным, но одним человеком. А что мешало читателю самому сделать такой вывод? Ведь все выдержки из газет полностью приведены. И уж, во всяком случае, допусти автор малейшее отклонение от им же сообщенных фактов, он бы сразу же мог быть пойман за руку читателем.

Это нечто противоположное тому, что совершают иные авторы, привлекая случайность на место естественного хода событий. Тут читатель приглашается не анализировать, а развесить уши.

Чапек в принципе стоял на тех же позициях, только был менее неукоснителен. И потому считал необходимым напомнить, что даже криминалисты-теоретики, такие сухие и по-немецки дотошные, как Грос и Хоплер, перечислив все, что следователь должен знать и уметь, обрисовав, каким надлежит ему быть и что он должен делать в таком-то и таком-то случае, твердо и открыто заявляют, что прежде всего он должен родиться в сорочке. Иначе-де он гроша ломаного не стоит.

Словом, одно дело — недопустимость пользоваться для завершения фабулы кирпичом, случайно упавшим на голову преступника, и совсем другое — пренебрегать такими понятиями, как «везение» и «удачливость». «Без капли везения, — восклицает Чапек, — нам и ботинки не зашнуровать» — и напоминает, что счастье любит смелых. Это сродни уверенности в себе умного и смелого человека. И когда Чапек утверждает, что «детектив обязан быть везучим», то это не означает освобождения автора от ответственности за правду и следование логике жизни, но предполагает наличие у героя смелости и оптимизма.

Взятые в таком ракурсе, герои детективных произведений обычно далеко отстают от интеллектуальной изысканности Дюпена и Холмса. Иногда это, по выражению Карела Чапека, «смекалистые живчики» — несколько измельчавшие потомки хитроумного Одиссея.

Чапек обращает наше внимание на то, что «одной из старейших в мире детективных историй является опознание Одиссеем среди дочерей Ликомеда переодетого девушкой Ахиллеса. Если бы Одиссей был сыщиком-ремесленником, он опознал бы его сквозь замочную скважину или допросил прачек. Но будучи наделен живым умом, он прибег к знаменитому и великолепному психологическому трюку с мечом и украшениями».

На смену «чистому аналитику» Дюпену развитие и разветвление жанра принесло героя, которому свойствен «живой ум, охотничий нюх, наблюдательность, аналитические способности плюс опыт, горы проштудированной специальной литературы о различных свойствах сигарного пепла, по минералогии, по ботанике, о разновидностях восточного оружия, о мореплавании и о множестве других вещей, потрясающая универсальность его познаний...». Но и этим не ограничивает Чапек перечисление духовных богатств детектива. К ним он прибавляет присутствие духа, исключительную память, железную логику и потрясающую точность.

Если таким рисовать себе образ героя детективного произведения, то нас не может удивить возглас Чапека: «Честное слово, нет мозга более вышколенного и дисциплинированного, чем мозг детектива».

К сожалению, в таком обобщенном изображении это лишь идеально собирательный образ. Будь он типичен и распространен, дурная репутация жанра была бы необъяснима. Но она объяснима. На один «одиссеев» хитроумный изобретательный психологический прием обнаружения преступника приходится массовое «подсматривание сквозь замочную скважину», выдаваемое за верх изобретательности.

Но, быть может, сам ход совершенствования государственных способов борьбы с преступностью угашает возможности следования классическим традициям детектива?

Ведь детектив, по выражению Чапека, — это прачеловек, охотник, эпический индивидуалист, как правило, всеми силами души презирающий коллективный аппарат государственного розыска с его сверхсовременными исследовательскими лабораториями и огромным набором технических усовершенствований. Традиционный детектив, отмечает Чапек, гениально одинок, если не считать сопровождающего его «летописца» (типа доктора Уотсона).

И все же нет никаких оснований считать из-за этого несовместимыми с обстановкой служебного расследования интеллектуальную глубину аналитического метода, опору на личный дар и профессиональную страсть к решению загадок.

Нет,
ской ини
объяснен
детектив
могут од
теля ква
отдела п

В др
было ск
нования
ческого
де к не
ника. В
вульгар
«Шведс
ную в

Ее
роить
отноше
смахива
произв

Раз
изобли
пользо
новом
тельск
обстан
шало
необы
широк

Од
тивны
ружил
бенно
римос

«П
сиане
ни в
ранее
лютно
чивос

*
томас
столь

Нет, не в замене детективом индивидуальной романтической инициативы служебной прозой розыска нужно искать объяснения низкого, как правило, художественного уровня детективной кинематографии. Романтика и даже экзотика могут одинаково окрашивать деятельность одинокого обитателя квартиры на Беккер-стрит и сотрудника следственного отдела при районном отделении милиции.

В другом причина неудач. Во-первых, в том, о чем уже было сказано, — в неумении найти и выразить пафос соревнования умов, в неспособности изобразить процесс аналитического мышления и наведения мостов от царапины на комодке к неопровержимому доказательству виновности преступника. Вместо сложности здесь царит примитивность, даже вульгарность, воскрешая в памяти бессмертную чеховскую «Шведскую спичку», кстати сказать, превосходно поставленную в кино покойным режиссером К. К. Юдиным.

Ее бы сейчас почаще показывать. Это помогло бы настроить авторов и зрителей на более критический лад по отношению к тем детективным фильмам, которые подчас смахивают скорее на пародию, чем на серьезно задуманное произведение*.

Разумеется, в «Шведской спичке» Чехов не имел в виду изобличать банальность уголовных романов — он лишь воспользовался этой темой как углом зрения, под которым в новом ракурсе предстает и высмеивается все та же обывательская пошлая обыденщина. Она остается верна себе и в обстановке «необыкновенного происшествия». Это не мешало рассказу, а впоследствии и его экранизации, оказаться необыкновенно верной, типичной и смешной пародией на широко распространенные штампы детективного жанра.

Один из них до сего времени свойствен множеству детективных фильмов. Все та же «Холмсиана» очень точно обнаружила его сущность. Как и вообще в искусстве — здесь особенно важен индивидуальный стержень: новизна и неповторимость жизненного случая, о котором идет речь.

«Перипетии детективных романов, — читаем мы в «Холмсиане», — это криминальные уникалы, не укладывающиеся ни в какие правила, не поддающиеся обобщению и проверке ранее известной практикой. Каждый ход должен быть абсолютно оригинальным изобретением мастера, плодом находчивости и новым мировым рекордом. Необходимо искать

* Впрочем, случается иной раз и обратное. Французский «Фантомас» задуман как пародия на детективный жанр. Но сделано это столь «тонко», что решающая часть зрителей принимает фильм всерьез.

новые и новые повороты, такие, каких еще не бывало, такие, которые превосходят все известные, такие, по сравнению с которыми все предыдущие — ноль, такие... такие... короче говоря, сногсшибательные...».

Так вот, на поверку, вопреки этому списку пожеланий, именно в жанре детектива более всего распространена подмена уникальности шаблоном, беззастенчивой повторностью, а находчивая изобретательность превращена в произвольно придуманную невероятную цепь совпадений.

При всем сверкающем остроумии и великолепном юморе, с которым вопросы детективного жанра изложены в «Холмсиане», она не утрачивает ни капли познавательного значения. Основой жанра по-прежнему остается живой характер исследователя, владеющего даром психологического анализа и способного раскрыть тайну запутанного преступления.

Но «Холмсиана» дает также представление о том новом, что с ходом времени стало присуще детективному жанру. В лучших своих образцах жанр стал демократичней, покинув аристократические высоты, на которых пребывал родоначальник детективов Огюст Дюпен. В личной жизни Дюпен замыкался за плотными шторами, предохранявшими помещение от проникновения света, ибо ночь предпочитал дню. Все стало менее изысканно. Зато усилилась профессиональная деловитость героя. Он, по свидетельству Чапека, в разговоре с девушкой отмечает не то, что ее руки созданы для любви, а что этими руками она пишет на машинке. Даже каинова печать была бы тут не знаменем божьим, а характерной приметой. И Чапек подытоживает сказанное: «Для детектива весь земной шар лишь место преступления, покрытое изобличающими следами».

Далее идет юмористическое признание:

«И я жду великого детектива, который узрит на звездах отпечатки пальцев господ бога, а в покрытой росой траве измерит следы его шагов. И схватит его».

Юмор располагает к снисходительности. То, что было сказано выше об интеллектуальном фундаменте детективного жанра, поставило ей достаточно ограничений. Чапек призывает нас не быть педантами и какую-то долю строгой требовательности смягчить чувством юмора.

Послушаемся его и не станем требовать от детективного фильма одного лишь аналитического начала. Пусть при этом отдает он должное и динамике приключений, и смешному, и всем краскам жизни.

Целостнос

Тако
форм и
лощение
мы уже
идет не
их объе

Тепе
нить ро
ного усл

С да
и лакон
изведени
хотя бы
ство цел

Свое
нее вре
тельном
произве
ведения
Сюда л
теорети
улучшен
назвал

Тем
ся опы
мне, эт
Д. С. Л
дения»

Уже
элемент
жествен
определ
вроде с
рыми
ее худо
сущнос
вующее
вительн
не тол
и на ег

*Д.
«Вопрос

Целостность фильма

Таков краткий обзор эстетических систем, жанровых форм и кинематографических структур, которые служат воплощением многообразных качеств художественности. Но, как мы уже убедились из предшествующего изложения, речь идет не о механической общности разнородных частей, но об их объединении в единое художественное целое.

Теперь, когда мы знаем это, важно по достоинству оценить роль органической целостности фильма как обязательного условия его высокой художественности.

С давних пор любимо мною за убедительность, точность и лаконизм изречение Виктора Гюго, гласящее, что в произведении искусства «все держится взаимно». Уберите или хотя бы ослабьте один из художественных элементов, и единство целого окажется нарушенным.

Своевременно напомнить об этом теперь, когда за последнее время вопрос об особой целостной природе, о содержательном и структурном своеобразии художественного мира произведения стал одной из ключевых проблем литературоведения. Оттуда она настойчиво стучится в ворота кино. Сюда литературоведческий опыт способен внести не только теоретический вклад, он способствует также практически — улучшению фильма. Особенно в той его части, которую я бы назвал *сотворением художественного мира*.

Тем более целесообразно именно в этом вопросе набраться опыта у литературоведов. С большим успехом, думается мне, этому может способствовать известная статья академика Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» *.

Уже в самом начале статьи автор отмечает, что отдельные элементы отраженной действительности соединяются в художественном произведении друг с другом, образуя некую определенную систему. Последняя представляет собой нечто вроде свода эстетических средств и приемов, пользуясь которыми искусство «переигрывает» действительность, создает ее художественный сокращенный вариант. (Попытке передать сущность эстетических систем в кино и посвящено предшествующее изложение.) Тут и возникает различие между действительным фактом и фактом художественным. Дело, однако, не только в том, чтобы найти и констатировать это различие и на его основе отметить, «верно» или «неверно» изображена

* Д. Лихачев, Внутренний мир художественного произведения. — «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 74—87.

действительность, — не менее важно исследовать смысл ее художественной трансформации. Отправной точкой при этом способно послужить понимание того, что внутренний мир художественного произведения, кроме соответствия объективной реальности, выражает еще смысл и намерения внутренней замкнутой системы, обладающей собственными закономерностями. Конечно, внутренний мир произведения не автономен — он зависит от реальности. Однако ее преобразование, возникающее в художественном произведении, связано с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Стало быть, мир художественного произведения является результатом как верного отображения действительности, так и активного ее преобразования.

Исследователей этого вопроса Л. Лихачев упрекает в том, что они рассматривают внутренний мир произведения не как целое, не как определенную систему, а по частям — «в розницу, россыпью».

Такое же обвинение нависает и над авторами, которым не удалось в той или иной степени создать внутреннее единство фильма — органическое сцепление его отдельных элементов.

Вот, например, как дело обстоит в фильме режиссера Саввы Кулиша «Комитет 19-ти». Почти вся первая половина этой картины настраивает зрителя на соучастие в исследовании важного социального явления: внимание международной общественности привлечено к случаям заболевания ранее неизвестной опасной болезнью, угрожающей превратиться в эпидемию. Судя по всему, ее очагом является Африка.

Мы оказываемся в сфере прямых публицистических и научных высказываний. Международному охвату обсуждаемого вопроса сопутствует привлечение в фильм обильного географического материала. Возникает изображение разных уголков земного шара. Новизна привлеченных «видовых» кадров, общественная серьезность обсуждаемых на экране вопросов настраивают зрителя на тот особый тон восприятия, который обычно возникает при просмотре интересно снятых научно-популярных фильмов. Мы попадаем под воздействие средств, свойственных эстетике документальности.

Такова почва, на которой обещает вырасти художественная целостность фильма. Но она не вырастает, так как зависит от единого подхода к материалу, а такого единства и нет. В этом отношении первая и вторая половины фильма совершенно различны.

В первой половине автор подходит к излагаемому содержанию со стороны строго познавательной. Иногда познава-

тельность направлена на постижение сущности некоторых социальных явлений. В других случаях предметом познания оказывается географическая и этнографическая среда.

Тогда все чаще попадают кадры, напоминающие результаты незапланированной документальной съемки. И это усиливает впечатление хроникальности снятого материала. Есть даже такой кадр: в нем главные действующие лица фильма, словно на фотографии, экспромтом снятой в пути на память о путешествии, выстроились на фоне достопримечательности — гигантского водопада. Эта простодушная деталь могла бы стать удачным символом стилистики фильма, сообщить ему характер путевых зарисовок. Этого, однако, не произошло. И вот почему.

Повествование приводит нас в пределы «автономной» нацистской территории. Расположенная где-то на африканском континенте, она представляет собой как бы осколок вдребезги разбитого нацизма, сохраняет нетронутой его омерзительную бесчеловечность. Здесь ведутся опыты по изысканию средств массового уничтожения людей путем создания и распространения эпидемий.

Соответственные сцены (я имею в виду те из них, что происходят в помещении этого фашистского сообщества) радикально перемещают сферу зрительского интереса. До них его питал публицистический рассказ, сопровождаемый широкой географической панорамой. Господствовала стилистика научно-популярной познавательности. Даже когда наемники играли в «футбол» головой своей жертвы — убитого негра, — и это тоже, хоть и с чувством ужаса, воспринималось как ознакомление с подлинностью. Все, что нам показывали, было призвано служить целям познания правды, излагаемой средствами публицистического повествования. Нас не тревожил вопрос: «верно или неверно» отражена действительность? С нас было достаточно того, что вопрос этот просто не возникал. Он возник лишь после того, как был изменен предмет притяжения нашего интереса. Теперь им стал вопрос о том — спасутся или не спасутся положительные персонажи от страшной участи, уготованной им последышами нацизма?

Стоило такому изменению произойти, и целостность внутреннего мира фильма рушилась. И не потому, что крайне острая ситуация сменила «менее приключенческий» тип повествования. Причина другая: изменился подход к материалу фильма. На место познавательности пришла самодовлеющая занимательность.

Говоря об едином подходе, я имею в виду, что его основанием являются закономерности, вытекающие из понимания

внутреннего мира произведения как целостной системы. Если же автор обращается сначала к принципам одной системы художественного преобразования действительности, а потом дополняет и заменяет их позаимствованиями из другой системы, то здесь уж добра не жди — ничего другого, кроме эклектики, не получится.

Даже в такой высоко оцененной картине, как «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, нетрудно заметить стилистическое разноречие между удачно воплощенной режиссером документальной основой и методом ее художественной разработки. Так, например, уровень и характер достоверности актерского исполнения «достаточен» для фильмов психологически-бытового плана. Здесь же актерам не помешала бы большая близость к «хроникальности», более очевидная деловитость, сдержанность — «фактичность», что ли! — словом, приближенность вплотную к документальности, которая и в этом фильме просится быть основой его художественной целостности. Но именно в этом пункте произошло нарушение единства: один и тот же исполнитель в максимальной степени приближен к историческому прототипу и в то же время максимально от него отдален. Отдален полным несходством с широко знакомым массовому зрителю улыбчивым, полным обаяния обликом великого космонавта. Приближен — обстоятельствами, словами и действиями, которые могут быть со всей достоверностью связаны только с одним человеком — Юрием Гагариным.

Улыбка Гагарина стала одной из точных исторических частных и превратилась в документальную примету. Но такой на экране она не могла быть исполнителем воссоздана, «сыграна». Пришлось прибегнуть к условности: оставить подвиг Гагарина, но приписать его на экране вымышленному персонажу.

В фильмах-биографиях конца сороковых — начала пятидесятых годов это не разошлось бы с допускаемой условностью. Но за прошедшее с тех пор время историзм стал в кино намного настойчивее продвигаться в сторону овладения документальной формой. Процесс этот далеко не получил своего сколько-нибудь полного развития. Все же почти за пятнадцатилетний промежуток, в течение которого биографические фильмы почти исчезли с нашего экрана, в других тематических областях нашего киноискусства крепчал дух истории, хроники и документа.

И если в эпизоде первого космического полета (и некоторых других сценах) из фильма «Укрощение огня» еще вполне открыто допущена условность, то общий масштаб

обращения к документальности здесь значительно превышает прежний уровень биографических фильмов. Не отвергнув их опыта, Храбровицкий привнес в свою работу большую долю последующего общекинематографического творческого и технического прогресса и того нового, что пришло в жизнь страны вместе с научно-технической революцией.

Последнее обстоятельство особенно настойчиво призывало к использованию приемов эстетики документальности (не стану повторять уже подробно изложенных в своем месте объяснений). Однако в фильме не обнаружено повышенного интереса к возможности придать изложению более отчетливую форму документальной невымысленности. Будь обращение к ней настойчивее, тогда заметнее оказалось бы обновление добрых старых, но уже увядших традиций решения биографической темы.

Думается, художественному укреплению фильма не достало воздействующей силы документального стиля. Впрочем, не все приходит сразу. Важна направленность. А она толкнула дело вперед.

В приведенных примерах нарушения целостности возникли как бы на центральном участке. В «Комитете 19-ти», начав с обращения к одной системе, авторы не задумываясь прибегли к эстетическим приемам другой системы, грубо нарушив художественную целостность. В «Укрощении огня» этого не произошло, но спорным оказалось выбранное стилистическое решение: свобода вымысла вышла за границы документального стиля. Не лучше ли, не строже, не артистичнее ли было бы поступить иначе?

Впрочем, я имею в виду коснуться другой стороны того же вопроса. Хочется заметить, что сохранение или утрата целостности находит себе основу далеко не всегда «по центру» художественной системы. Силу разрушения или поддержки целостности фильма обретает не только в общем смысле эстетической системы, но на любом ее уровне, в любом разрезе и слое. Нередко здесь выдвигается и становится «ведущим» то или иное художественное средство, выдвигается вперед та или иная эстетическая категория. И тогда это выдвинувшееся начало словно «подманивает» к себе те элементы образной структуры, и они гармонично располагаются вокруг, составив правдивый и живой мир фильма.

В этом отношении на редкость удачным примером является фильм В. Шукшина «Калина красная». Здесь целостность внутреннего мира картины скрепляет характер Егора Прокудина. Каждый поступок этого сложного героя открывает все новые частности, все новые свойства бытия.

Казалось бы, не при той жизни, которую избрал себе Егор, можно сохранить иронию и остроумие. Он их сохранил в избытке. И более того — прельщает нас самобытной независимостью мысли, веселым и дерзким вызовом скучной средней норме... И вот уже под живым огоньком его умных глаз пошлость, карьеризм, фальшь обретают непререкаемую очевидность, а душевная непосредственность простых людей становится неодолимо притягательной.

Свойственная Егору шутливо-ироническая манера вселяет инстинктивное желание увидеть перелом нравственного пути этого богатого добрыми возможностями, но сбившегося с дороги человека. Доверие к осуществимости положительного поворота, как ни тяжел случай, укрепляется тем, что мы полностью разделяем взгляды Егора на людей фильма — здесь он не допускает ошибки. А это придает нравственную слаженность миру авторских оценок.

Идея, тема, характеры, принадлежность к тому или иному эстетическому течению — все это вместе или порознь может быть опорой художественного единства фильма. Вариантов здесь много. Один из них — ярко выраженная природа творческой личности автора (постановщика, киносценариста). Тут ссылки на творения А. Довженко ярче не сыщешь.

В центре и на всем протяжении его фильмов — автор со своим особенным поэтическим мышлением. Оно скрепляет проявления отдельных элементов и образует из них неповторимое единство.

Бывает и так, что стремление обрести себя проходит сквозь всю жизнь автора, привлекая самые различные жанры, облекаясь в разные формы. И лишь гораздо позднее, уже под самый конец непрекращающихся поисков, приходит мудрое, всеобъясняющее решение.

Так было с М. И. Роммом. Он неизменно искал способ овладеть в своих работах ясной социальной моралью, наглядным публицистическим итогом. Эти поиски облекались в различные жанровые формы. Решения казались подчас эклектичными. Только под конец жизни, в последних фильмах, М. Ромм вышел «на прямую». И тогда в «Обыкновенном фашизме» и даже в незавершенном «Мире сегодня» возникло то гармоничное единство, чьи элементы скреплены ясной целенаправленностью публицистической мысли.

Разумеется, нет у меня и в мыслях стремления претендовать на какие-либо конечные выводы: слишком сложен для этого вопрос о принципах целостности кинопроизведения. Все, чего я хочу, — привлечь к нему внимание: он того заслуживает.

XII
Масшт

Го
игруш
«позаб
зом ц
сформ
ния ж

Ес
высок
того ч
ву не
возде
ства.

Н
можн
потре
усло

В
этого
спра

Г
тина
наше
обыч
личе
либс

есть
Р
шед
на э
с из
нов
себя

XII

Масштаб мысли

Гоголь как-то жаловался, что из театра сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, «позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок...». А Герцен ту же мысль сформулировал так: «Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов».

Если в то время речь шла о театре, то сегодня такие же высокие обязанности ложатся и на киноискусство. А для того чтобы иметь возможность их осуществить, киноискусству необходимо неустанно наращивать силу художественного воздействия, совершенствовать свои выразительные средства.

Нужды нет, что в каждый данный момент наличных возможностей кино с излишком достаточно, чтобы удовлетворить потребности сегодняшнего рядового фильма, противящегося усложнению привычного.

Время все увлекает вперед. Кино должно быть на уровне этого движения. Уже сейчас оно не всегда с такой задачей справляется.

Приведу один только пример: даже в лучших наших картинах нет сплетения личного с «глобальным ощущением» нашего меняющегося мира, которое во многом обязано необычайному развитию техники информации и обилию ее количества. То, что этот момент в фильмах о современности либо совсем отсутствует, либо представлен весьма тщедушно, есть очевидный недочет.

Разумеется, великие социальные преобразования, происшедшие за последнее время в мире, получили свое отражение на экране, подчас глубокое и правдивое. Хуже дело обстоит с изображением включенности персонажей в реальную обстановку века с его динамикой и внезапно обнаруживающей себя сокращенной масштабностью нашей планеты. Космиче-

ские величины, скорости сверхзвуковых полетов, обилие новостей, мгновенно облетающих земной шар, присутствуют в нашей жизни как элемент быта. А на экране? Современное происходит лишь в мало изменившейся материальной среде. Я имею в виду, разумеется, нечто большее, чем внешнюю обстановку. Дело не в ней, а в художественном образе частности отдельного человека к жизни планеты.

В сущности, я знаю одного лишь режиссера, который не только раздумывал над всеми этими вопросами, но и вплотную подошел к их творческому решению на практике. Я имею в виду недавно ушедшего от нас Михаила Ильича Ромма. Он умел своим последним картинам сообщать масштабность и подлинно современное звучание. Еще с большей мощью это должно было проявиться в незаконченной им картине «Мир сегодня».

Смерть прервала работу над ней, когда часть материала еще не была собрана, а другая часть не была снята. Готовое еще не было смонтировано — только начерно подобрано. И отсутствовал дикторский текст.

Такой я увидел эту остановившуюся, словно подстреленную на лету картину. Впрочем, то, что я смотрел, называли материалом. И это, по-видимому, было правильно. Пусть так — я был счастлив, что вижу материал еще неизменный последующей работой, какой бы дружественной и талантливой она ни оказалась.

Ведь именно это, а не что другое собирался мне показать Ромм. Он сказал об этом во время нашей последней встречи, за несколько дней до того, как прервалась его жизнь.

...В тот раз я встретил его около книжного магазина «Наука» на Советской площади, неподалеку от дома, где он жил. На нем была очень маленькая серенькая кепочка. Она придавала ему какой-то совсем обыденный, удивительно милый вид. Даже чуть юношеским казался его облик — тоже из-за кепочки, должно быть. Да еще потому, что по неиссякаемой энергии острого и неутомимого ума, по вечно бодрствующему интересу к жизни он принадлежал к славной плеяде духовно нестареющих людей. В моих глазах, глазах человека, знавшего его уже более сорока лет, он на мгновение даже показался не слишком изменившимся — осталось главное: обаяние умного, интеллигентного, талантливого, доброго и отзывчивого человека. Все тот же неизменный юмор таился в глазах.

Но именно он заставил меня насторожиться. К нему при-
мешалось что-то новое, чужое — оттенок грусти и легкого смущения. Казалось, Михаил Ильич чувствовал себя как бы

несколько виноватым, что стал уже не тем, каким я знал его долгие годы, но ведь — что поделаешь — остается только развести руками и улыбнуться. И он улыбнулся.

У книжного магазина на Советской площади стояли два старика, вспомнившие себя такими, какими были в день своего знакомства, чуть больше сорока лет назад. Тогда их жизнь весело устремлялась вперед, в будущее. Теперь главное было позади — в прошлом. У Ромма это прошлое было прекрасным. Оставалось совсем немного, чтобы завершить его последним фильмом — самым мудрым. Это должно было стать окончательным выводом об оставляемом мире, выводом человека, которого ни на мгновение не покидали любовь и настойчивый интерес к жизни. Он непрестанно с удивлением и острым любопытством всматривался в нее, старался разглядеть со всех сторон и все ближе и ближе подступал к тому высокому познанию мира, которое дается талантом и годами...

И вот я сижу и смотрю на то, что привлекло к себе внимание Ромма, что он выбрал в итог своих размышлений о наиболее важном из того, что творится сегодня на нашей планете. И в моем восприятии незавершенный материал постепенно обретает законченные черты.

Сила мысли Ромма с такой сосредоточенностью воплощена в самом отборе отснятых и отысканных кусков, что они слагаются в некое единство и оно рождает целостную философию, объясняющую и оценивающую все эти, казалось бы, рассыпающиеся кадры. С ними в мое сознание входит не информация, а облеченная в нее эмоциональная мысль. Она влечет ассоциации, рождает острые отклики чувства. Так снят и отобран этот материал. Он весь пронизан и сцеплен напряженной интеллектуальностью, которая настойчиво ищет себе понимания, толкает на размышления и догадки, зовет одолеть крутой подъем познающего мышления.

Нет, я не хочу, конечно, сказать, что даже таким, каким он остался — неполным и незавершенным, — материал достаточен для проникновения в замыслы Ромма. Совсем иное имею я в виду: характер отбора кадров, их выразительность сообщают непреодолимое стремление понять общий смысл сообщаемых ими явлений. За тем, что осталось от намерений, чувствуется прерванная работа напряженной мысли, пытливо ищущей ответа на вопросы, загаданные человечеству его сегодняшним днем. Зритель попадает в их водоворот и вынужден прилагать настойчивые усилия, чтобы выплыть даже без спасательного круга, обычно бросаемого автором в виде дикторского текста.

Я не могу поручиться, что выплыл на тот самый берег, к которому звал меня автор. Скорее всего, возникшие ассоциации увлекли меня в сторону. Что делать: «Хорошо уже то,— говорю я себе,— что ты оказался на гребне высокой волны, а не барахтался в мелководье».

Вероятно, я сильно отклонился от верного курса, когда выразительная сила материала заставила меня вспомнить о том мире, жестоком и диком, где «плачет мировое дитё».

Высокие деревья притягивают молнии. Не удивительно, что то, что я увидел, могло напомнить о социально-философской сущности образов Достоевского. Меньший масштаб здесь был непригоден.

Передо мной предстала странная, чудовищная жизнь. На плитах набережной Сены, бессмысленно растрачивая молодость, сидели во всем усомнившиеся молодые люди. Потом возникли кадры большого современного европейского города и молодежи, одетой в индийскую одежду. Те, кто облачился в нее, нашли ответы на все мучительные вопросы современности в буддизме.

То и дело на экране появлялись заросшие хиппи, невероятно обносившиеся, угрюмые. Среди них кто-нибудь настойчиво выщипывал звуки из недр гитары.

Потом я увидел наркоманов. Великое множество наркоманов. Одни курили, другие со сноровкой медсестры делали себе уколы. Был выделен камерой американский мальчик. Школьник, очень бледный, с припухшим мучнистым лицом и остановившимся взглядом.

Нечто подобное мы и прежде видели. Но теперь это было несравненно большее, чем публицистический укор. Вновь, как и в предыдущей картине, Ромму удалось сообщить экзотическому для нас материалу интонацию обыкновенности, бытовой обыденности. Трагедия была в этом. В том, что там, где это происходило, оно не привлекало внимания, стало привычной для глаз. То, что здесь делали люди, в общем входило в понятие индивидуальной свободы.

Становилось очевидным, что все эти наркоманы, «буддисты», хиппи — жертвы своего рода «вседозволенности», позволяющей человеку свободно себя губить на глазах у общества. С его точки зрения попытка вмешаться, видимо, стала бы равнозначной покушению на личную свободу.

Проходит метр за метром, и все ожесточенней, нелепей, страшней выказывает себя зарубежная действительность. И плачет мировое дитё! Только на этот раз оно предстает в образе одного из голодающих детей Биафры. Их много на экране. Смотреть на них очень страшно. Это маленькие ске-

летики, обтянутые темной кожей. Им не больше пяти-шести лет, но у них сморщенные личики дряхлых старцев и неправдоподобно выпяченные животы.

Таких кадров и других, пострашнее, очень много, и каждый из них на редкость выразителен, в каждом заключена сила художественного образа. Они не просто сняты или отысканы — их съемки и поиски *выстраданы* художником, чья совесть откликалась на беды мира, чей ум стремился найти ответы на тревожные, трудные вопросы.

И потому, должно быть, то, что так часто не выходит за пределы информации и риторики, здесь обретало силу художественных образов. Каждый кадр был звеном драматического движения мысли. Меня это заставило вспомнить о творческом пафосе Достоевского хотя бы еще потому, что, оставляя в стороне измерительную шкалу и арифметические сличения, можно со всей справедливостью отнести Ромма последних картин к той же категории художников-мыслителей.

Я понимаю, что в этом смысле мои элегические излияния не могут претендовать на то, что в состоянии выполнить подробное исследование. Такая задача мною, разумеется, и не ставилась. Другое имел я в виду.

Да, конечно, ничто человеческое не чуждо киноискусству. Удовлетворенное любопытство, наслаждение красотой, приятность развлечения и многое другое — всего не перечислишь — может быть источником интереса к фильму. И правда то, что, кроме скучного, все жанры хороши. Все же не здесь нужно искать меру, способную определить великое в киноискусстве. Она — эта мера — в крупности мысли, в честном стремлении к истине, в бескомпромиссном одолении трудностей, стоящих на этом пути, — во всем том, к чему в этой книге я стремился привлечь сочувствие читателей.

Содержание

Предпосылки

«Игра в войну» и ее альтернатива	3
«Игра в мир»	5
Две модели беллетристического фильма — вуалированная и про- стодушная	8
Фильм строго художественный — каков он?	14
Идейность и художественность (Поэтическая идея фильма) . . .	33

Художественность

I. Образность 44

Метафоризм	44
Лампа под абажуром	45

II. «Претворение воды в вино» 49

За столиком у широкого окна (Созерцание творчества)	50
Сто слов	57

III. Авторство режиссера и «филология» фильма 67

Сценарий — произведение литературы	67
«Дворянское гнездо» — фильм	72
«Дядя Ваня» — фильм	79
Личный вариант и трактовка	85
«Важно впечатление...»	86
Поиски эквивалента	88
Кинематографическая речь	93

Типы художественности

IV. Под формой жизни 100

Эстетические системы социалистического реализма в кино	101
«Самоучитель» психологически-бытового течения	105
Духовная фактура актера	108
Личная тема	114
Берега реализма	116

V. Вверх по лестнице, ведущей к реалистическому роману 123

Роман, осуществленный на экране	124
---	-----

Первые поиски	125
Чем соблазнительна форма романа?	130
Жизненность	132
«Жизнь, как она есть»	137

VI. Эстетика действительности 140

Радикальные последователи	141
Включение «лишнего»	142
«Лишнее» у Чехова	145
«Клейкие листочки»	149
Красота неприукрашенной реальности	151
Поэзия рядом	153
Обыкновенность исключительного	155
«Прекрасное есть жизнь»	160

VII. Эстетика документальности 167

Перенесение реальности на экран	167
Ощущение документальности и фактическая подлинность	170
Документальная форма вымысла и факта	171
Через фактографичность к реальности	174

VIII. Обращение к условности 179

Экспрессивная струя в кино	179
Дальнейшая эволюция	181
Экспрессивный фильм сегодня	184
Сказочность и народность	195

IX. Жанровые формы 202

Понятие жанра	204
Особенности жанровых разновидностей	207

X. Приключенческие фильмы 213

Традиции плутовского романа сегодня	215
Симпатии к плуту	216
Увлечательность героики	222

XI. Детективные фильмы 230

Одурманивание интригой	230
В теоретическом тумане	232
Пафос детективного жанра	236
«Холмсиана»	237
Целостность фильма	243

XII. Масштаб мысли 249

3
5
8
14
33
44
44
45
49
50
57
67
67
72
79
85
86
88
93
100
101
105
108
114
116
123
124

Мачерет А. В.
М 37 Художественность фильма. М., «Искусство», 1975.
с. 255

Задача книги — осветить вопросы киноискусства, способные помочь зрителю найти опору для объективной оценки художественности фильма. С этой целью автор обращается к разбору ряда кинопроизведений последнего времени. Особенное внимание он уделяет анализу творческой роли режиссера, в чьей деятельности, по мнению автора, получает живое, реальное и концентрированное выражение все то, чем живет кино в сфере практики и теории.

778

М 80106-070
025(01)-75 93-74

Александр Вениаминович Мачерет
Художественность фильма

Редактор В. А. Рязанова. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Н. И. Новожилова. Корректоры В. П. Назимова и И. В. Разинкина. Сдано в набор 7/II-74 г. Подписано к печати 25/XI-74 г. А 10017
Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Усл. печ. л. 13,44. Уч.-изд. л. 15,438. Изд. № 15880
Тираж 10 000 экз. Заказ 4970. Цена 1 р. 24 коп. Издательство «Искусство», 103051
Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

«Искусство», 1975.

ва, способные помочь зрителю
ности фильма. С этой целью
ний последнего времени. Осо-
роли режиссера, в чьей дея-
реальное и концентрированное
ки и теории.

778

венный редактор Г. К. Алек-
торы В. П. Наимова и
чати 25/XI-74 г. А 10017.
л. 15,438. Изд. № 15880.
ство «Искусство», 103051.
«Союзполиграфпрома» при
м издательств, полиграфии

1р. 24к.



А. Мачерет XXV ДОЖСВЕННОСТЬ ФИЛИА